Библиотека
журнала
ЦК ВЛКСМ

Молодая гвардия

1986

Константин КОВАЛЕВ

ОРФЕИ РЕКИ НЕВЫ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Константин КОВАЛЕВ родился в 1955 году в Москве. Окончил исторический факультет Московского государственного педагогического института имени В. И. Ленина. Работал корреспондентом еженедельника «Литературная Россия», редактором — составителем «Альманаха библиофила». Автор ряда критических статей, переводов, очерков и публикаций по истории Москвы, древнерусских городов, о книжной и музыкальной культуре. Член Союза журналистов СССР. «Орфеи реки Невы» — первая книга молодого писателя.

- ○
  - ○
  - ○
  - ○ АКАДЕМИК «МАССИМО»
  - ○ «ОРФЕЙ РЕКИ НЕВЫ»
  - ○ ОТ ВЕНЕЦИИ ДО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
  - ○ ИЗОБРЕТАТЕЛЬ, ПОЭТ, МУЗЫКАНТ
  - ○ НЕИЗВЕСТНЫЙ ДЕРЖАВИН
  - ○ ГОСТИНЫЙ ДВОР — НА СЦЕНЕ
  - ○ «СОЛО НА РАССТРОЕННОЙ СКРИПИЦЕ…»
  - ○ «ПРИРОДА НЕ ТЕРПИТ ПУСТОТЫ»
  - ○ INFO
  - ○
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5
  - ○ 6
  - ○ 7

Библиотека
журнала
ЦК ВЛКСМ

Молодая гвардия

1986

Константин Ковалев

ОРФЕИ РЕКИ НЕВЫ
Культурно-исторические очерки

Москва
«Молодая гвардия»
1986

*

Художник Стефания КОМАРОВА

На обложке: Д. С. Бортнянский.
С гравюры конца XVIII века.

© Издательство «Молодая гвардия»
Библиотека журнала ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия»,
1986 г. № 43 (254)

Ширилась в XVIII веке Россия, прирастала землей и народами. Землепроходцы, воины и пахари ее дошли до Аляски, Сахалина и южных причерноморских степей. Соленая морская волна билась в то время не только в северные ее края, но омывала западные, южные и дальневосточные берега Великой страны.

Трудом, потом, разумом наших людей возносились вверх города, прокладывались дороги, строились боевые и торговые флоты. Военные виктории расширяли территории, оттачивали боевые умения прославленных полководцев, успехи ученых мужей в науках добавляли знания, а литература и искусство, вознося державные победы, все внимательнее всматривались в народные истоки. В музыкальном фейерверке рождались, росли и крепли выдающиеся таланты.

О них, виртуозах и волшебниках мелодии, первооткрывателях и прародителях многого из того, что гениально и мощно проявилось позднее в творениях Глинки и Чайковского, Бородина и Римского-Корсакова — художественный цикл Константина Ковалева.

Это и историческое исследование, и искусствоведческое эссе, и художественные новеллы, объединенные в единое повествование страстью литератора и историка. Уверен, что при усердной и творческой работе Константина Ковалева мы столкнемся с его героями и их творениями в новых книгах, повестях, исследованиях, которые еще ярче представят нам великих русских музыкантов прошлого, восславят замечательную культуру нашего народа.

Валерий ГАНИЧЕВ

«К ИСПОЛНЕНИЮ ВЕЛИКИХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ДЕЛ…»

Мы имеем свою собственную музыку; а музыка и словесность суть две сестры родные; то почему же одна ходит в своем наряде, а другая должна быть в чужом?

П. А. ПЛАВИЛЬЩИКОВ

Знакомство с русской музыкой XVIII столетия начинается зачастую с непонимания. Наше восприятие уже привыкло к классической музыкальной системе — так называемой венской. Мы все понемногу знакомы с гармонией венской школы. Пять линеек на нотном стане. Ключ скрипичный, ключ басовый. Минор, мажор… Гении музыки — Бах, Моцарт, Бетховен, Глинка, Чайковский, Рахманинов — все вышли из недр этой школы. Но мы иногда забываем, что была, например, музыка древнерусская, та, что нынче, будто дождавшись своего часа, врывается в ритм нашей современной культурной жизни. Имена творцов протяжных, сердечных мелодий XVI, XVII, XVIII столетий выстраиваются в славный ряд: Федор Крестьянин, Николай Дилецкий, Василий Титов, Евстигней Фомин, Максим Березовский, Дмитрий Бортнянский…

Музыкальные эпохи настолько отдаляются от нас, что мы даже не замечаем бесчисленных, непоправимых потерь. Ведь

уходят в небытие русские крюковые ноты, некоторые крюковые записи уже невозможно прочитать, и десятки исследователей бьются над расшифровкой забытых музыкальных систем.

Между бурным XIX столетием и громадными по своему протяжению веками российской истории, от ее истоков до начала петровских преобразований, находилась обойденная любознательными исследователями страна, своеобразный град Китеж. Этот град — российское музыкальное наследие XVIII века.

О нем сейчас пишут и говорят. Но вот почувствовать и понять его, проникнуть в него не так-то и просто.

Многим слушателям пришлось пройти путь от непонимания до приятия, от приятия до любви, а точнее — окунуться в эту эпоху российской музыкальной культуры. Исполняемые в нашей стране хоровые концерты и оперы порой не вызывали ответной душевной реакции. Неестественным казалось все это виртуозное нагромождение непривычных и отчасти чужеродных мелодий. Но постепенно происходит чудо постижения, преодолевается непонимание и неприятие. Настоящий любитель отечественной музыки сталкивается с поразительной эпохой, целой плеядой имен, каждое из которых способно стать нарицательным. Перебирая старые струны, можно ощутить непревзойденный тембр звука, свойственный лишь инструменту, прожившему положенный ему временной срок.

Оперы и концерты XVIII столетия замысловаты. За внешним шумом бесчисленных аккордов и гармонических созвучий иногда едва заметна мелодия музыканта-автора, то, чем на самом деле была жива его душа в момент создания произведения. Витиеватость, подобная хаотическому нагромождению орнаментов барокко или рококо, сковывала пластику звука, мешала пробиться на свет хрупкому ростку подлинного переживания. Внешне эта музыка потрясала количеством сложных декоративных украшений, удивляла мастерством и невозможным для человеческого уха сочетанием тембров, голосов и тем. Но было иногда за этой количественностью и что-то безвозвратно утерянное — то, что должно Лежать не в области музыкальной формы, а скорее в ее сути. Красота мелодии, выписанной с предельной виртуозностью, безраздельно процветала в этой музыке, внешняя нарядность этой красоты привлекала к себе массы людей.

Венская классическая гармония стала как бы новым международным языком в музыке, заданной системой, с помощью которой можно было воздействовать на чувства и вкусы любого европейского жителя, будь он француз или русский. Эта музыка взметнулась над европейской культурой грозным соколом,

вобравшим в свое оперение все лучшие приспособления для блестящего взлета, но озирающим жизнь с той высоты, с которой не всегда можно отличить едва заметные очертания вещей.

Но был и «недостаток» в этом музыкальном механизме, способном стать поистине разрушающим для традиционных национальных музыкальных систем, — считалось, что для того, чтобы «слышать» эту музыку, нужно было быть к ней серьезно подготовленным. Будто она не воздействовала, не проникала в сердце непосредственно, сразу, как это делает, например, нехитрый напев какого-нибудь пастушка. Ее смысл и форму нужно было осваивать, к ней нужно было «приобщаться», а для этого требовалось немалое время, силы и в известной степени — способности.

Отныне музыкант — это была не просто и не только профессия, то была жизнь, отданная на служение музе Эвтерпе, во власть гигантского клана, приверженцы которого именовали себя подлинными знатоками и ценителями чрезвычайно усложненного искусства. Но даже затраченные силы и время, даже способности не могли бы обеспечить успех, а тем более славу, ежели сочинитель не был признан в специально названных для этого местах, в городах, кругах, обществах. Иметь учителя с именем, получить диплом и звание от какой-либо из итальянских академий или консерваторий считалось необходимым для музыканта…

Музыка, знание и понимание ее стали необходимостью и для всякого образованного человека. Сама Екатерина II — «просвещенная императрица», — не имевшая слуха, но отдававшая дань времени, писала оперные либретто, заставляла себя высиживать спектакли до конца и громко аплодировала автору в тот момент, когда ей подавал знак специальный слуга.

Ни один праздник, ни одно торжество в свете не проходило без музыкального концерта или новой оперы. В летние месяцы дворцы Павловска и Гатчины, Петергофа и Царского Села наполнялись музыкой. Каждый предмет здесь, как, например, красного дерева клавесин в Павловске, каждая парковая статуя, как статуя Эвтерпы — покровительницы музыки, каждая комната хранят память о музыкальных виртуозах, как, впрочем, хранят эту память и концертные залы Петербурга, особняки на Невском проспекте, загородные усадьбы. Здесь пробегал пальцами по струнам своего волшебного инструмента родоначальник русской скрипичной школы Иван Хандошкин; умилял слушателей своей мелодикой Василий Пашкевич — автор знаменитой оперы «Санкт-петербургский гостиный двор»; из сезона в сезон доставлял радость любителям музыки Евстигней Фомин; здесь

исполнялись крупные произведения, а также романсы, песни и гимны М. Попова, О. Козловского, М. Соколовского. Особую популярность в музыкальных салонах имели произведения одаренного счастливой судьбой композитора Дмитрия Степановича Бортнянского. Это его восторженные соотечественники называли «Орфеем реки Невы».

Музыка и литература сосуществовали нерасторжимо. Мы давно привыкли к тому, что на современных афишах музыкальных театров перед выписанным крупным шрифтом названием оперы указывается имя композитора. Если же мы попытаемся найти имя автора литературного текста или либретто, то это займет у нас гораздо больше времени, так как оно вынесено обычно вниз и набрано гораздо более мелким шрифтом.

В афише середины XVIII века все было наоборот. Крупным шрифтом указывался автор либретто, а в самом низу, и то не всегда — фамилия сочинителя музыки. Автором оперы в XVIII столетии считался либреттист. Не текст писался для музыки, а музыка для текста. На одно либретто композиторы сочиняли множество разных опер.

Первой написанной и исполненной на русском языке оперой, как мы знаем, является «Цефал и Прокрис», принадлежащая перу А. П. Сумарокова и поставленная в 1755 году. Он же первым стал добавлять к текстам своих сочинений музыкальное сопровождение, печатать стихи «с приложенными нотами».

Таких примеров неразрывности родственных связей двух «сестер» — слова и музыки — можно привести множество. Само происхождение слова выводилось в представлении литератора XVIII века от музыки. Подтверждение тому — «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» В. К. Тредиаковского. «Сладость, какова могла быть вначале мусикии, могла подать мысль после о сладости речи». Написано это до 1752 года. Но вот минуло почти полстолетия, и Г. Р. Державин повторяет эту же мысль точь-в-точь, словно ничего не изменилось: «Песня родилась вместе с человеком. Прежде, нежели лепетал, подавал он гласы».

Словесность и мелодика в XVIH веке составляли единство в понимании деятелей культуры. Свободные художества определялись и как словесные науки. Вообще поэзия считалась необычайно широким полем для творчества, в ее сущность включалась не только музыка, но и живопись, и архитектура…

Что же касается оперы, то всевозможные наставления ее сочинителям, встречаемые у различных авторов, сводились к одному: советам либреттисту.

Базу для будущих авторов текста подводил М. М. Херасков:

«Язык российский удобен также и для оперы трагической и комической, чему довольные доказательства уже давно имеются». Известный театральный деятель П. А. Плавильщиков писал: «Есть ли хоть один сочинитель, который бы увенчал себя толикою славою творением опер? Признаться надобно, что нет»… И он был прав. В России никто не прославился «творением опер» вплоть до того момента, когда автором оперы не стал считаться именно композитор.

Ныне мы можем видеть их благородные лица, запечатленные на десятках картин, гравюр и скульптур современников. Но своеобразной весточкой из века минувшего в век нынешний остается, конечно, музыка…

Проникая в нее все глубже и глубже, начинаешь осознавать одну поразительную вещь — музыка XVIII века пронизана мелодичной грустью, в сплетениях голосов постоянно слышны явные трагические ноты, достигающие порою мощного звучания. Острота восприятия окружающего мира, по-видимому, достигла у тогдашних русских композиторов огромных высот. Композиторы XVIII столетия чувствовали сложность и конфликтность Нового времени — времени «просвещенного», стоящего на пороге технократического преобразования общества. Глобальные потрясения европейской истории, начавшиеся с Великой французской революции, наложили свой отпечаток на мелодии эпохи. Мятущийся, противоречивый, конфликтный характер музыки и не мог быть иным. Музыка «спешила» вослед за своей эпохой. Она стала острее, жестче, резче, но вместе с тем эмоциональнее.

Музыка переживала свой век. Она, по выражению современника, имела чудную силу в обуздании лютых страстей и в утолении мятежа душевного. В этом-то и состоит неоспоримая заслуга русского музыкального XVIII века! Если соперничающие итальянские, французские и немецкие композиторы оглушали слушателей всевозможными сгустками страстей, поражали неимоверным количеством эффектов, то российские музыканты, отобрав у них наиболее значительное в области формы, спешили сгладить противоречия, успокоить бушующие нравы. Русскую музыку XVIII столетия питала народная песенная струя с ее добротой, душевностью, мелодичностью, распевностью, протяжностью, покоем. Поэт XVIII века Петр Иванович Шаликов восклицал:

О вы! С жестокими сердцами,
Придите внять ее на час!
В восторге скажете вы сами:

«Что музыка — небесный глас!»
Сей глас, что смертных пробуждает
К добру, смягчая нравы их!

В музыке XVIII столетия параллельно развиваются два направления: возврат, теперь уже на профессиональной основе, к народной песне, танцу, и увлечение поверхностно-легкой музыкой опереточного, салонного характера.

Век XVIII стал колыбелью и русской музыкальной эстетической мысли. Многие именитые литераторы и ученые писали о музыке. А вот о самих композиторах известно не так уж много. Некоторые из них, словно звезды, угасали, не успев прочертить яркую дугу на небосклоне музыкальной истории России.

Судьба творческого человека послепетровской эпохи, «рожденного с нежными чувствами, одаренного сильным воображением», как писал А. Н. Радищев, его жизненный путь, в конце которого путешественника ожидало порой «посмеяние, горшее самыя смерти», предстают перед нами наполненными самыми разнообразными событиями, приключениями, поездками в европейские страны с целью получения музыкального образования, трудами на ниве отечественной культуры. Не было еще в России единого музыкального центра, каждый из композиторов творил сообразно своему таланту и положению, но вместе с тем в целом их деятельность утвердила самостоятельное, национальное значение растущей русской композиторской школы. Именно в эту эпоху слава российских музыкантов прогремела во всем великолепии за рубежом. На итальянских сценах — в Венеции, Модене, Ливорно — с триумфом шли оперы Бортнянского и Березовского, имена русских композиторов были вписаны золотыми буквами на мраморной доске Болонской филармонической академии…

Для современного человека очень важно понять не столько историю музыки или проанализировать музыкальные произведения, но и получить представление о культурной жизни, музыкальном сознании россиянина того времени, сознании, являвшемся органичной частью миросозерцания «просвещенного» человека, а также уяснить роль искусств в повседневной бытовой жизни русских людей XVIII столетия.

В современную эпоху мощного развития радиотехнических средств, их тотального наступления на нашу слуховую культуру пытливая душа не может пройти мимо источника, способного не просто отвлечь или утешить, но могущего дать неизмеримо

важный заряд, пищу, жизненную энергию для этического и, конечно же, эстетического существования. Личность потому и является таковой, что испивает чистой воды от истинного родника, проистекающего из пластов пережитых, выстраданных нашей отечественной историей.

Русский музыкальный XVIII век, думается, еще скрыт от нашего понимания. Многое из музыкального наследия вовсе не найдено. Мы свидетели эпохи, когда современная мысль лишь подступает к вратам заветного «града Китежа». Необходим заинтересованный взгляд на наше музыкальное прошлое, взгляд не узкоспециальный — музыковедческий, а культурно-исторический, основанный на осознании национальных, естественных для русского народа черт в его музыкальном прошлом. Выход в свет первых трех томов новой «Истории русской музыки», где намечен по-настоящему обобщенный подход к оценке явлений XVIII столетия, стал важным событием. Это издание продолжило дело, начатое еще три десятилетия назад Т. Н. Ливановой в ее грандиозном труде «Русская музыкальная культура XVIII века».

Мы постараемся рассказать хотя бы о нескольких наших великих музыкантах, которых, как это ни банально звучит, можно назвать непризнанными гениями. Вся жизнь их была направлена «к исполнению великих государственных дел». И встреча с ними, пусть даже кратковременная, — радостное событие.

АКАДЕМИК «МАССИМО»

Музыка голоса, коль очень хороша:
Так то прекрасная душа.

А. П. СУМАРОКОВ

Среди композиторов «есть один, состоящий теперь придворным камер-музыкантом, по имени Максим Березовский, обладающий совершенно особенным дарованием, вкусом и искусством композиции… В течение нескольких лет он сочинял в таком стиле с привлекательнейшей гармонией превосходнейшие концерты… Тому, кто сам этого не слыхал, трудно себе представить, как торжественно и привлекательно звучала такая музыка в исполнении сколь многочисленного, столь и искусного хора избраннейших голосов». Это свидетельство принадлежит германцу Якобу фон Штелину — известному исследователю русской музыки и русского быта середины XVIII столетия, современнику Максима Созонтовича Березовского. Будучи специалистом по изящным искусствам и фейерверкам, одним из воспитателей наследника престола — Петра П1, Якоб фон Штелин записывал подробности увиденного и услышанного, работал над составлением истории искусств России. Его «Известия о музыке в России» не очень велики по объему, но именно в них он одним из первых и, сам того не подозревая, более всех других современников повествует о замечательном композиторе.

Удача и неудача в равной мере сопутствовали Березовскому на жизненном пути. Успех возвысил его. Неудачи убили.

Время и стечение обстоятельств не способствовали его славе, хотя во многом загадочны причины, предопределившие его блестящий взлет. К концу первой трети того достопамятного столетия на музыкальной ниве мы застаем следующую картину. Все придворные и столичные театры России заполонили итальянские маэстро.

Строгий регламент древнерусского пения был сломлен. К привычному мужскому пению «а капелла» — без аккомпанемента — по специальному регламенту прибавлялись «гласы мусикийских инструментов». Феофан Прокопович, являвшийся проводником всех новшеств в области пения, уже тогда называл русские мужские хоры «бычьим рыком, ни к чему не годным». Маскарады на придворных торжествах чередуются один за

другим. Наконец им на смену приходит новый жанр, торжествующий во всем своем великолепии, — опера.

Ее родиной была Италия. И естественно, модным стало иметь при дворе капельмейстера-итальянца. Одним из первых был приглашен в Россию Франческо Арайя. Именно он в 1736 году, когда необходимо было поставить новую opera-buffa[1] в Петербурге, добился участия в ней опытных солистов из придворного церковного хора. С этого дня можно начинать исчисление продолжительного явления, захватившего почти целое столетие в российской музыке, — явления, которое вошло в ее историю под названием «итальянщина».

В течение последующих 30 лет, как писал современник, известные российские певчие «настолько вошли в тонкий вкус итальянской музыки, что многие из них в пении арий мало уступают лучшим итальянским певцам». Уже никто не возражает, когда серьезнейшие песнопения исполняются в виде аккомпанемента, скажем, карточной игре дворцовой знати, когда в торжественные минуты праздников своды придворной капеллы оглашаются громогласными безвкусными ораториями, в сопровождении барабанного боя, колоколов, да к тому же фейерверков и пушечных выстрелов, доносящихся с улицы. Одним из популярнейших композиторов этого периода был бывший соборный капельмейстер из Милана — Джузеппе Сарти.

Многие итальянские мастера музыки бросали насиженные места — родные академии, консерватории — и съезжались в Россию, где их ожидал не только успех. И Елизавета Петровна, и Екатерина II щедро раздавали приезжим награды, разными посудами уговаривали их приехать в Петербург. По сравнению с доходами любого российского музыканта итальянские маэстро получали баснословное жалованье.

Долгое время придворной капеллой руководил другой известный венецианский маэстро — Бальдассаре Галуппи, или, как его еще называли, — Буранелло. Это был действительно авторитетный музыкант. Он также оценил талант Максима Березовского. Не преминул упомянуть об этом факте и наш «профессор элоквенции и поэзии» — так любил себя называть редактор «Санкт-Петербургских ведомостей» Якоб фон Штелин. Тучный по комплекции, он успевал посещать почти все придворные музыкальные концерты. На одном из них он услышал, как Галуппи восторженно отозвался о Березовском, и, вернувшись домой, записал в своем дневнике: «Свидетельство Галуппи стоит всяческих похвал. Когда этот великий мастер музыкального искусства впервые услышал исполнение такого полного… концерта в императорской придворной капелле в

Петербурге, он сказал с полнейшим удивлением: «Un si magnifico coro mai non io sentito in Italia»[2]…

Столь высокие оценки творчества Березовского как-то не вяжутся с его трагической жизнью, которую, невзирая на недостачу фактов, попробуем по порядку пройти и мы..

По старым, вполне установившимся сведениям, которые, впрочем, широко приводятся в биографиях композитора, написанных в XIX столетии, родился Березовский 16 октября 1745 года в городе Глухове — тогдашнем центре Украины. Кто были его родители — остается загадкой, но говорили, что происходит Березовский из незажиточной казацкой семьи. Как попал он в школу певчих, а потом в Киевскую духовную академию, которая была для него словно alma mater, — тоже неизвестно. Одно ясно — юный семинарист не мог быть не замечен. Обладая абсолютным музыкальным слухом и необыкновенным даром композиции, он начал сочинять свои хоровые концерты еще в стенах академии. К. Г. Разумовский, имевших! у себя именитую певческую капеллу и занимавшийся подбором певчих для придворных церемоний, видимо, взял мальчика к себе и определил его в 1758 году в хор мальчиков в Петербург. Березовскому тогда было 14 лет от роду. Есть, однако, предположения, что к этому году ему уже было около 18 лет. Но для этого вывода нет достаточно веских оснований…

С портрета работы Д. Г. Левицкого, что висит в Государственном Русском музее, глядят на зрителей усталые и печальные глаза Марка Федоровича Полторацкого — руководителя придворного хора, друга К. Г. Разумовского. Под его начало, видимо, и попал юный музыкант.

Похожая судьба ожидала почти всех сверстников Березовского, попавших в хор. Почему вдруг именно о нем с такой непостижимой быстротой и так упорно затвердили, а позже постоянно упоминали все, кто так или иначе изучал русскую музыку этого периода?

Занимаясь у придворного капельмейстера Франческо Цопписа, Максим с чрезвычайным усердием осваивает итальянскую музыкальную систему. Пятнадцатилетний сочинитель пишет ряд хоровых концертов, которые сразу же завоевывают не только признание специалистов и светской публики, но и самую широкую популярность. Надо сказать, что до наших дней дошли его сочинения этого периода творчества. И они открывают перед современным слушателем весь блеск совершенства и профессионализма их автора.

Но еще в более удивительном амплуа молодой композитор предстает перед нами как актер-трагик, исполняющий роли в

пышно поставленных на сцене ораниенбаумского придворного театра операх: сначала, в 1759 году, Франческо Арайи — «Александр в Индии», а затем, в 1760 году, — в опере Винченцо Манфредини «Узнанная Семирамида». Обе роли достались ему трагические. Герои Березовского должны погибнуть. Так, погибает индийский царь Пор в борьбе с Александром Македонским. А в опаре «Узнанная Семирамида» ему довелось сыграть роль «Иркана, князя Скифского, любовника Тамиры».

Удивительны театральные программы той эпохи, так же как и сюжеты музыкальных спектаклей. В «Семирамиде» мы встречаем шесть персонажей — четыре мужских и два женских. Однако играли почти все мужские роли женщины. Лишь брата Семирамиды играл специально приглашенный из Италии солист. Кстати, в обеих операх Максим Березовский был единственным русским актером, остальные роли исполняли итальянские певицы. В сюжете же без специальных разъяснений разобраться было непросто. В замысловатом переплетении любовных интриг разворачивалось действие совсем не легкого, а как тогда предполагалось — серьезного характера. По роли нашему герою — Березовскому — фортуна не улыбнулась, и он вынужден был произнести благородную клятву: «Умру, но умру не без мести, а враг мой со мною умрет». Именно произнести, а не пропеть, потому что в го время в спектаклях пели лишь отдельные арии, тогда как остальной текст произносили обычным порядком.

Итак, мы смело можем утверждать, что Максим Созонтович Березовский, снискавший себе позднее славу как композитор, был еще и известным, даже, можно сказать, крупнейшим актером музыкального театра России в самый начальный период зарождения в нашей стране оперного жанра. Ведь ему, как и итальянцам, доверялись главные роли. Очевидно, что на этом поприще его ждали успех и слава, но он пошел по иному пути.

Один за другим начинают выходить из-под его пера музыкальные сочинения. И однажды в знаменитой Янтарной комнате Екатерининского дворца под Петербургом состоялся специальный концерт. «Камер-фурьерский журнал» уточняет дату события — 22 августа 1766 года. Здесь же мы узнаем, что «для пробы придворными певчими пет был концерт, сочиненный музыкантом Березовским».

Но слава была еще впереди. Композитора отправляют «пенсионером» в Италию, в знаменитую Болонскую филармоническую академию. Кто хлопотал за него? Кто способствовал этой поездке, принесшей ему еще и европейское признание? Неизвестно. Среди именитых российских музыкантов Березовский был одним из первых посланников в далекую

средиземноморскую страну.

В Болонской академии ему приходится встречаться с выдающимся представителем музыкальной Италии — падре Джамбаттиста Мартини. Известный археолог, путешественник, библиофил и собиратель старинных рукописей, в том числе и нотных, непревзойденный знаток музыкальных трактатов, обладатель уникальной библиотеки в 17 тысяч томов, в состав которой входили также бесценные ноты и музыкальные исследования — Мартини много лет работал над созданием «Истории музыки» с древнейших времен. Кипучую жизнь этого человека омрачала лишь давняя болезнь. Кашель отнимал его силы, распухшие ноги не позволяли подниматься к соборному органу. «Уже пять лет я страдаю астматической грудной болезнью, — писал он в одном из писем, — каковая меня вынуждает каждые полтора месяца дважды кровь отворять…»

Мартини был Первоклассным педагогом. В 1774 году вышла его знаменитая Kmira «Esemplare ossta sagio di contrappunto»[3], в которой он изложил свои взгляды на современную музыку, а также свой опыт работы с начинающими композиторами. В эти самые годы у него как раз и учился Максим Березовский. Кому, как не ему, адресованы строки седовласого падре: «Юноша, изучить искусство контрапункта желающий, должен употребить все старания, дабы полностию овладеть элементами и правилами, в сей книге изложенными, поелику оные суть основание и фундамент всего искусства, овладев коим он получит тот запас знаний, с коими он в состоянии будет сочинять легко и изрядно во всяком роде музыки, как старинной, так и новой, и во всяком стиле…» Вместе с тем Мартини серьезно обращал внимание своих учеников на древние музыкальные традиции, которые сильно влияли на творчество Березовского. «Молодой сочинитель должен быть уверен, что старинная музыка есть основание и фундамент всех стилей и всех различных родов музыки, от начала оной до наших дней».

Максим Березовский стал одним из любимых учеников Мартини. «Бывают таланты, особливые и редкие, ограничение коих методой их собственного наставника или какой-либо иной определенной методой нанесло бы им лишь величайший вред, ибо сие препятствует им достигнуть того совершенства, коего не могли достигнуть самые их наставники» — эти слова мудрого Мартини в прямом смысле можно отнести к Березовскому. Всячески помогая своему подопечному, падре рекомендует его в число болонских академиков…

Экзамен был назначен на 15 мая 1771 года. Для музыкальной академии это всегда был самый торжественный день. Сегодня

должно было стать известным имя еще одного почетного академика. Вернее, сразу двух. Обычно это звание присваивалось во время приема лишь одному музыканту. В предыдущем, 1770 году с некоторыми трениями академиком был назван 14-летний Вольфганг Амадей Моцарт. Ныне в ряды «филармонических кавалеров» вступают Иозеф Мысливечек и Максим Березовский. Экзамену предшествовало собственноручное прошение музыканта, текст которого небезынтересен:

«Глубокоуважаемому синьору Антонио Маццони, президенту и профессорам музыки.

15 мая 1771 Максим Березовский (Русский) Глубокоуважаемый синьор президент и профессора музыки. Максим Березовский, прозванный Русский, желая быть принятым в качестве композитора и капельмейстера известнейшей филармонической Академии, просит синьора президента и членов филармонической Академии допустить его к испытанию для принятия в Академию…»

В день испытания было назначено жюри под председательством «принципе» — главы академии. Им был известный музыкант Антонио Маццони, упомянутый в «прошении» Березовского. Пятнадцать судей, у каждого по два шара — белый и черный. Решение принималось тайным голосованием. Если в шкатулке оставалось больше белых шаров, композитора встречали громом аплодисментов. Он становился почетным академиком.

Испытуемым дана была тема, на которую за условленное время нужно было написать четырехголосный старинный антифон (произведение для поочередного пения двух хоров или хора и солиста). Работы были приготовлены в срок. Одна из них, подписанная по-итальянски «Massimo Beresovski», хранится в стенах Болонской академии и по сей день. Когда шкатулку открыли, в ней оказалось 15 белых шаров. «Массимо» единогласно было присвоено звание maestro, а также титул академика. Протокол гласит: «… Синьор Максим Березовский представил свою работу, которая была рассмотрена членами комиссии и оценена и признана тайным голосованием положительной, и он был принят в число академиков композиторов-иностранцев». Имя его было высечено золотыми буквами на мраморной доске, а традиционный портрет, как предполагается, был написан на стене церкви Сан Джакомо, рядом с другими академиками. Если бы в наши дни удалось восстановить этот портрет, то он, возможно, стал бы единственным известным изображением лица композитора…

Стать болонским академиком лестно, но вместе с тем это

звание еще не говорило о том, что композитор достиг своего совершенства. Знание итальянской музыкальной системы, в целом уже тогда испытывавшей кризис, было лишь началом, лишь одной из ступеней для внутреннего роста. О состоянии, в котором находилась современная музыка в Италии, красноречиво говорят слова того же Джамбаттиста Мартини: «Если мы прямо и без пристрастия взглянем на музыку нашего времени, столь полную разных обольщений, всевозможных грациозных, шутливых и изысканных штук, мы принуждены будем признаться, что она служит лишь для того, чтобы обольщать и восхищать чувственность; а коль скоро затронута бывает чувственность, то столь же усыплен и удручен бывает дух». Пьетро Метастазио — признанный в ту пору либреттист — с горечью замечал: «Уже и сейчас музыканты и композиторы, кои лишь тем занимаются, что щекочут ухо и нисколько не заботятся о сердце зрителей, осуждены за сие во всех театрах на постыдное положение служить интермедиями между номерами танцовщиков… Дело дошло до таких крайностей, что оно ныне подлежит изменению, иначе благодаря сему мы сделаемся шутами всех народов»…

Даже Г. Р. Державин, современник Березовского, прекрасно разбираясь в итальянской опере и почитая ее, писал: «Часто конечно, очень часто в Италии в театре зевают, говорят, едят мороженое и пьют лимонад… На то есть и достаточныя причины. Возьмем в пример одну из лутчих опер Метастазия. Будь и музыка соответствующая, выйди на сцену Фемистокл или Ораций — победитель персов, спасая римлян, запоет бабьим голоском, и все вероподобие представления… исчезло. Вторые лица обыкновенно действуются такими же кастратами. Их неподвижность, неловкость, огромные туши действительно отвратительны. Прибавьте, что вообще все оперные актеры учились только музыке, а действовать на театре вовсе не умеют. Прибавьте, что голосом и знанием музыки первые только три лица… отличаются, а все протчия лицы самые плохия. Прибавьте, что в Италии одну оперу играют тридцать раз кряду, и вы согласитесь, что как бы она ни была хороша, при таком представлении позволительно вздремнуть, а при долгом не грех и без просыпу спать…»

Максим Березовский держал экзамен не на правах итальянца, а в качестве «иностранного композитора» для того, чтобы, как это специально оговаривалось, быть капельмейстером у себя на родине.

То была вершина славы. Итальянское общество любителей музыки избирает его также и своим капельмейстером. Он пишет одно за другим несколько хоровых произведений, упоминаемых в печати, но до нас не дошедших. Триумфом же его пребывания в

Италии стала постановка в Ливорно оперы «Демофонт», либретто к которой было написано вышеупомянутым Пьетро Метастазио, обеспечивавшим текстами многих европейских композиторов XVIII века — Г. Генделя, К. Глюка, И. Гайдна, В. Моцарта и др. Ливорнская газета «Новости света» 27 февраля 1773 года отмечала: «Среди спектаклей, показанных во время последнего карнавала, надобно особенно отметить оперу, сочиненную регентом русской капеллы, состоящим на службе у Ее величества императрицы всея России, синьором Максимом Березовским, который соединяет живость и хороший вкус с музыкальным знанием».

Именно с этого момента начинается тот период в жизни Максима Созонтовича, который по сию пору окутан всевозможными легендами. Одна из них связана с «Демофонтом» и отъездом композитора на родину.

Однажды среди книг и бумаг частного библиофильского собрания я отыскал тоненькую брошюру. Изданная в первые годы Советской власти в Одессе чрезвычайно маленьким тиражом, так, что, по-видимому, сохранилась буквально в нескольких экземплярах, брошюра содержала ряд статей, посвященных истории русской культуры. Среди них я, к великому моему изумлению и совершенно нежданно, обнаружил статью тогда еще молодого, начинающего исследователя, а впоследствии прославленного академика, известного советского ученого-литературоведа М. П. Алексеева, которая называлась «Максим Созонтович Березовский». С интересом я раскрыл раритет и стал читать. Текст сразу же показался знакомым. Действительно, в одном из московских архивов я читал машинописный вариант статьи, правда, менее объемный. Именно здесь еще раз была подтверждена та легенда, которая связала два, вернее, три имени: Максим Березовский — княжна Тараканова — граф А. Г. Орлов.

Некоторые современные исследователи опровергают эту связь. И все же…

Суть легенды, достойной пера Александра Дюма, состояла в следующем. Композитор, так или иначе имевший отношение к событиям, разворачивавшимся в это время в Италии, куда прибыл русский флот под командованием графа А. Г. Орлова — брата фаворита Екатерины II, не мог не выполнять, как теперь выяснилось, некоторые дипломатические, курьерские и иные функции, необходимые для Российского государства. По всей видимости, он мог даже несколько раз «челночным» образом совершать поездки из России в Италию и обратно.

В начале 1774 года началось знаменитое дело княжны Елизаветы Таракановой, которая объявила себя претенденткой на

русский престол. Имя ее тогда гремело по всей Европе. Называла она себя в султаншей, и принцессой Азовской, и Елизаветой Владимирской. Граф А. Г. Орлов получил задание выкрасть самозванку, им же и была разработана операция по ее вывозу, невольным соучастником которой, если следовать легенде, стал Максим Березовский.

Далее все происходило так. В феврале 1775 года для княжны, проживавшей в итальянском городе Ливорно, где как раз стояли на приколе русские корабли, было устроено большое торжество. Началось оно с постановки оперы «Демофонт», сочиненной Березовским. Восторг княжны от оперы был неописуем, она позволила пригласить себя на русский фрегат, дабы продолжить праздник застольем. И лишь только ступила на палубу, как матросы сбросили трап, подняли якоря и фрегат вышел в открытое море… Максим Созонтович будто бы принимал участие в застолье. А так как отход фрегата и его «гости» содержались в строжайшем секрете, ему пришлось остаться на корабле. Так, с эскадрой Орлова Березовский возвратился на родину.

Сюжет прямо-таки для приключенческого романа. Он привлекал внимание многих. Итальянский период жизни Березовского использовал и Нестор Кукольник в своей нашумевшей повести, названной именем композитора. Опирались на него исследователи еще целое столетие. Но вот недавно музыковедом М. Г. Рыцаревой был найден рапорт, писанный в Риге, о тех, кто проезжал через границу России 19 октября 1773 года: «Из Варшавы куриерами капитан Траизе и карнет князь Баратаев. Из Италии Российской Капельмейстер Максим Березовский и служитель Архип Марков». Стало быть, не мог быть Березовский в Ливорно при похищении Таракановой. Но вспомним о «челночных» поездках композитора. А что, если он все-таки еще раз съездил в Италию? Для отрицания этого факта, так же как и для его подтверждения (впрочем, в качестве подтверждения есть устоявшаяся легенда и статья М. П. Алексеева), никаких данных нет. Более того, мы вообще почти ничего не знаем об остальных трагических годах его жизни, особенно после возвращения в Петербург.

С момента приезда на родину начинается как бы новый, самый грустный этап в жизни композитора. Он назначается на должность придворного капельмейстера. Но, судя по всему, талант его не был применен с наибольшей отдачей. При дворе господствует плеяда итальянских музыкантов во главе с Джузеппе Сарти. И вот тут-то происходит еще одно событие, по-видимому, сыгравшее важную роль в последующем крушении его жизни. Новый фаворит Екатерины Г. А. Потемкин задумал подкрепить

свой проект создания государства на юге России открытием в его будущей столице Екатеринославе музыкальной академии. Последняя должна была бы соперничать по уровню музыкантов-преподавателей с такими известными академиями, как, например, та же Болонская. Потемкин долго и систематически «вербовал» нужных для этого людей, а Березовского, как наиболее выдающегося русского композитора, да еще и как дипломированного академика, заочно назначил директором академии. Но этот проект организации музыкального центра, невзирая на то, что стоял он «на повестке дня» более чем десятилетие, так и не был осуществлен. Неудачи, очевидно, преследуют композитора. И 24 марта 1777 года жизнь Максима Созонтовича Березовского трагически обрывается.

Нынешние любители музыки хорошо знают концерт Березовского «Не отвержи мене во время старости», записанный на пластинки, неоднократно исполняемый со сцены. Близость к нашему современному музыкальному, да и вообще к эстетическому восприятию этого концерта поразительна. Он современен в буквальном смысле этого слова, хотя бы по эмоциональной силе, воздействующей на сердца слушателей со всей своей страстной сокрушительностью. Я не встречал еще человека, даже считающего себя некомпетентным в области музыки или не обладающим слухом, который бы с первого же раза не испытал потрясения от соприкосновения с этим поистине великим творением. Это проникновеннейшее по мелодике произведение — грустная песня человека, для которого одиночество — непосильное, неизъяснимое бремя, а старость, угасание творческих возможностей, прекращение бурной, насыщенной событиями и борениями жизни — ужасная мука, как бы прижизненная смерть… Максим Березовский не дожил до этих лет, не изведал старости. Он безвременно ушел в возрасте, ставшем роковым для многих гениев нашей культуры. Причин для такого конца, как бы мы ни старались их определить, мы не знаем. Для этого нет достаточных данных. Но одной из них, быть может, стала материальная нужда. Жил он в последнее время в долг. «По смерти его ничего не осталось, и погрести тело нечем…» — отметил директор придворных театров Иван Перфильевич Елагин. Другой причиной, может быть, стало то, что Березовский не смог найти себя в музыкальном мире России. Потеряв «почву», он столкнулся при дворе с такими же «итальянцами», каким стал он сам. Здесь он был как бы не нужен, а внести новую струю в русскую музыку, как это сделал после него вернувшийся из той же Италии Дмитрий Бортнянский, он уже не мог..

О Березовском забыли как-то сразу после его кончины. Рукописное наследие пропало. Обычного, скажем, семейного архива до нас не дошло. В этом смысле интересна история семейной жизни композитора. Женат он был, по-видимому, дважды. Первый его брак отмечен был по-своему. Приглянулась ему актриса придворного театра Франциска Ибершер, которую иногда звали «Франца» или «Франчина», а также «Ибершерша». Основная ее профессия была «танцевальная девица» или «фигурантка», что на современном языке означало бы «балерина». Юная танцовщица пользовалась, наверное, немалыми симпатиями и популярностью при дворе. Оба новобрачных были в достаточной степени бедны, а кроме того, препятствием для брака служило католическое вероисповедание невесты. И то и другое препятствие было разрешено одним именным (!) указом Екатерины П, подписанным ею 11 августа 1763 года, почти через год после вступления на престол. Императрица «изволила указать… певчему Максиму Березовскому дозволить жениться… на танцевальной девице Франце Ибершерше и притом соизволила указать пожаловать ей платье». Примечательная деталь: невеста должна была прибыть на свадьбу в платье с плеча самой императрицы. «Того ради, — продолжал текст указа, — придворная контора… приказали сея Указ оному Березовскому и той Ибершерше собъявить и для получения платья велеть Ем явиться Итого надлежит немедленно». Похоже, что бракосочетание было в центре внимания всего двора. То ли потому, что сама императрица благоволила к новобрачным, то ли оттого, что для молодой Екатерины готовился еще один изысканный спектакль с участием придворных артистов.

Но предприятие это оказалось не простым. По-видимому, кто-то по-своему «опекал» Максима Созонтовича, пытаясь предотвратить предстоящий брак. По крайней мере, в Петербургской духовной консистории, которая должна была «утверждать» брак, лишь только более двух месяцев спустя завели дело о разрешении женитьбы. Затяжка в таком деле — нередкое явление. Но пренебрежительность, с которой составитель дела отнесся к невесте, очевидна, он даже не вписал ее имени, назвав ее просто «танцевальной девицей». Когда состоялась свадьба, мы не знаем. Но она состоялась. Была ли Франца с супругом в Италии — также неизвестно. Ясно одно — через десять лет, когда Максим Созонтович уже вернулся или, быть может, еще раз уехал в Италию, «фигурантка Франца Березовская» уволилась со службы при дворе и исчезла. Быть может, даже и уехала из России. Это событие поразительно совпадает с трагическими последними годами жизни композитора. Не сыграла ли здесь размолвка

какой-то роковой роли? Если так, то вот и предположительная разгадка безвременной кончины музыканта. Ведь недаром Нестор Кукольник в своей повести делал особый акцент на трагической любви Березовского. Видимо, еще бытовали устные рассказы об этом.

М. П. Алексеев предполагал, что Березовский в это время женится вторично. Имени новой жены мы не знаем. А ведь у нее после кончины мужа могло что-то сохраниться…

Произведения его позже почти не исполнялись, хотя печатались и широко распродавались. И уже к началу XIX столетия многие видные представители русской культуры и не подозревали о существовании музыканта. Кукольника, например, привлекла в первую очередь загадочная кончина Березовского. Музыкант был интересен как исторический персонаж, но не как автор выдающихся сочинений. Поэтому и повесть Кукольника состояла во многом из домыслов автора, который даже не удосужился углубиться в поиски подлинных материалов, хотя еще живы были те, кто встречался с очевидцами описываемых событий. О забвении композитора, например, также красноречиво говорит один из диалогов, который состоялся между А. С. Пушкиным и А. О. Смирновой-Россет (он опубликован в ее посмертных записках): «Да… — говорила Смирнова-Россет, — Березовский и Бортнянский учились в Болонье… Березовский был даже членом музыкальной академии… Его музыку поют в России великим постом…» — «А я думал, — отвечал Пушкин, — что это музыка исключительно Бортнянского…»

У всякого творения, очевидно, есть свои сроки для появления на свет. Наследие Иоганна Себастьяна Баха стало мировым достоянием лишь через сто лет после его кончины. Для Березовского сроки определены, наверное, несколько иные. Хотя сейчас мы начинаем узнавать его творчество по отдельным произведениям, обрывкам.

Ноты замечательного композитора все чаще начали появляться в поле нашего зрения. Из года в год пополняется количество находок его концертов и сочинений в мелких жанрах. Иногда бывают поистине уникальные находки, как, например, рукописная копия сонаты для скрипки и чембало, обнаруженная не так давно в нотном отделе Парижской национальной библиотеки. Расшифрованная композитором Михаилом Степаненко, соната впервые прозвучала со сцены спустя более чем 200 лет со дня ее написания. Уникальность этой находки состоит еще и в том, что на копии стоит место и время написания произведения (случай для Березовского единичный!): «Пиза, 1772». Что стоит за этой рукописью? Какие дни, какие мысли,

события? Об этом пока мы не знаем.

Настоящим подарком для любителей старинной русской музыки стало исполнение концерта «Не отвержи мене во время старости» Республиканской академической русской хоровой капеллой под управлением А. А. Юрлова. Любопытным было также исполнение ансамблем «Барокко» концерта соль минор для клавесина, скрипки, флейты, гобоя и виолончели, который явился инструментальным переложением хора «Не отвержи мене во время старости».

Обозримое наследие композитора теперь значительно расширилось. Исследователь М. Г. Рыцарева, кроме оперы и мелких произведений, произвела подсчет всех хоровых концертов, принадлежащих его перу. Их около сорока, а ведь это в большинстве своем глобальные музыкальные формы. Правда, пока почти все они представляют собой несколько начальных тактов или просто название. Самих нот нет…

Музыка Березовского поражает совершенством формы. Это был в прямом смысле слова классик, способный создавать и создававший крупные многочастные произведения с элементами эпического характера. Безвременная кончина вырвала его из рядов российских музыкантов. Время сокрыло в себе его творения. Но имя его осталось. И даже те редкие вещи, которые мы слышим сегодня, говорят о величии и славе российского гения Максима Созонтовича Березовского.

«ОРФЕЙ РЕКИ НЕВЫ»

Из припасов русской музыки искусный сочинитель, хотя бы он и у италианцев научился правилам согласия, без всякого чуда может создать язык сердца.

П. А. ПЛАВИЛЬЩИКОВ

Об этом человеке невозможно писать хладнокровно. Правда, избыток чувств может сыграть и роковую роль, особенно когда пытаешься объяснить или доказать свою правоту.

Жизненный путь Дмитрия Степановича Бортнянского еще до сих пор местами «непроходим» для исследователей. Эти «белые пятна» в его биографии ни в коей мере не являются «белыми пятнами» в его творческом облике. Находки последних лет, а таковых с каждым годом все больше и больше, подтверждают нам, что этот титан русской национальной композиторской школы конца XVIII века внес огромный вклад в музыкальную культуру России. Имея недругов и поклонников, последователей и посмертных неприятелей, Бортнянский и ныне реально продолжает жить в мире нашего музыкального театра. И если мы иногда еще «спотыкаемся» на итальянских по форме построениях его произведений, в то же время не перестаем восхищаться его смелым национальным духом.

Петр Ильич Чайковский, редактируя концерты Бортнянского для издания, называл некоторые из них «положительно прекрасными». Пройдем же его жизнью, изморщиненной всяческими обстоятельствами, но почти на всем протяжении окруженной ореолом удачливости и заслуженного успеха…

Небольшой, даже по тем временам, город Глухов (тот самый, где пятью годами ранее родился Максим Березовский) — центр Малороссии — был окружен уже разрушающейся каменной стеной, расчленен на почти правильные квадраты прямыми стрелками улиц. Низенькие белые хатки, окруженные пышными фруктовыми садами, разноцветными мальвами, определяли его колорит и архитектуру — спокойную, приземистую, скорее сельскую, нежели городскую. Несколько старинных высоких соборов были видны за многие версты. У одного из них — Троицкого, как отмечали биографы еще в начале XIX века, стоял казацкий дом, не выделяющийся особо среди окружающих построек. В нем-то и родился Дмитрий Бортнянский. Год

рождения младенца был первым во второй половине того достопамятного столетия. Ничем особенным он в нашей истории ознаменован не был. Но все же отметим, рождение будущего композитора именно в Глухове стало первым событием в продолжительной цепочке выпавших ему удач. Именно в этом городе была открыта специальная школа для подготовки малолетних певчих.

Были такие школы и в некоторых других российских городах. Но именно глуховскую опекал М. Ф. Полторацкий, руководивший придворной певческой капеллой, и именно сюда частенько наезжал последний гетман Украины К. Г. Разумовский, который слышал пение юного казачка, обладавшего голосом ярким и сильным.

Он и распорядился отправить Дмитрия прямиком в Петербург, в придворную капеллу. Семилетний солист, выходец из простой среды, собственными глазами зрит мощь и величие сурового северного града, блеск и сияние убранства Зимнего дворца.

Преподавал тогда в придворной капелле известнейший итальянец Бальдассаре Галуппи. В его задачу входило музыкальное образование мальчиков капеллы. Впрочем, «занятий» или уроков в буквальном смысле слова тогда не проводилось. Все время уходило на бесконечные репетиции концертов, служб, нескончаемых верениц самых разнообразных торжеств. То была работа — постоянная, трудная и ответственная. Попробуй-ка сфальшивь или спой не в такт в присутствии острого на ухо К. Г. Разумовского, придворных или самой императрицы. И все же… по известной поговорке, не было бы счастья, да несчастье помогло: во время одного из ответственнейших дворцовых концертов, будучи главным солистом в одной из партий, юный исполнитель нечаянно заснул. Партия была сорвана. Возмущению регента-концертмейстера не было предела. Но Елизавета Петровна, мягко улыбнувшись, приказала показать ей «нарушителя». Похлопав его по розовой щечке и умилившись видом симпатичного отрока, спавшего, невзирая на звания и чины, ангельским сном, она сняла с шеи платок, повязала Дмитрию на шею и приказала отнести его в свои личные покои. Каково же было казацкому отпрыску проснуться поутру в опочивальне самой императрицы!

Этот случай стал началом его восхождения по длинной и тернистой придворной лестнице к славе.

Неожиданно в Италию уезжает Бальдассаре Галуппи. Перед отъездом он просит императрицу об одном — прислать к нему в Венецию, где он собрался служить соборным капельмейстером и

одновременно преподавать музыку, юного Дмитрия. Согласие свыше было дано. Восемнадцати лет от роду Бортнянский едет «пенсионером» на Апеннинский полуостров…

Пушечный залп оглушительно прогремел над затаившим дыхание портом, отразился эхом от стен Кронштадтской крепости и растворился в громогласном, тысячеустом «ура!». То был сигнал к отплытию. Русская эскадра, играя на солнце наполненными легким ветром парусами, двинулась в путь. Стреляли холостым зарядом с флагмана — 84-пушечного «Святослава», на котором находился штаб флотилии под командованием адмирала Г. А. Спиридова. Жаркий, долгий от изнурительного торжественного приема, парада и бесконечных прощаний июльский день 1769 года закончился, когда корабли были уже в открытом море. Построенные в две линии — одна за другой, они бесшумно разрезали волны навстречу заходящему солнцу.

Поздней осенью того же года русские корабли достигли Средиземного моря и бросили якоря у берегов Италии…

На одном из фрегатов, по всей видимости, и прибыл сюда юный российский музыкант.

Италия, состоящая из мелких отдельных государств, во всех отношениях была в те времена далекой от России страной. Немудрено, ведь самый удобный путь туда — морской — проходил по лону Черного моря, через Босфор. Но на этой дороге уже многие столетия располагался давнишний соперник — Турция. И все-таки, преодолевая опасность, русские путешественники добирались по морю до покрытых древними руинами итальянских портов. В августе 1764 года тульским купцам Володимерову и Лучинину по распоряжению императрицы был предоставлен фрегат «Надежда Благополучия», который через три месяца достиг Ливорно. Эта попытка наладить связи, торговлю оказалась неудачной. Нанятые купцами посредники — проходимцы неизвестного происхождения, которыми были заполонены все тогдашние крупные итальянские города, — обманом выспросили у них товары и деньги, а затем исчезли. Не получилось честной «коммерции». Столь нужные местным предпринимателям российские товары: пенька, лен, железо, кожа, воск, меха, клей, икра — по назначению не попали. Посол в Вене князь Д. М. Голицын в одном из своих донесений с горечью и надеждой заметил по этому поводу: «По меньшей мере из сего оказалась бы твердость и постоянство духа, с которыми мы начинаем и производим дела наши; и другие народы возымели бы лучшее об нас мнение, нежели ныне, когда мы при самом начале дела с особливою робостию оное оставим»…

Другое дело — музыка. Здесь мы наблюдаем картину совсем

иную. Русские музыканты не стремились в Италию. Ежели и возникала такая оказия, то связана она была с тогдашними вкусами и запросами российского двора. Происходил обратный процесс — все придворные и столичные театры России заполонили итальянские маэстро.

Отправление в Италию Бортнянского было скорее исключением, чем правилом, так же как и прибытие незадолго до этого сюда Максима Березовского. Когда Бортнянский впервые ступил на вымощенные камнями венецианские набережные, Березовский уже четыре года обитал здесь.

Десять лет «вращается» в кругу блестящих музыкантов одаренный отрок из России. Венеция, Болонья, Модена, Неаполь, Рим — все, что является своеобразным аттестатом для композитора того времени, все, что обеспечивает признание европейской публики, выпало на его счастливую долю. А он, со своей стороны, не остается в долгу. Из-под пера Бортнянского выходят одна за другой три оперы, в основе которых лежат античные сюжеты: «Креонт», «Алкид» и «Квинт Фабий».

…Очередной карнавал в Венеции должен был открываться оперной премьерой. Эта традиция была настолько сильна, что скорее был бы отменен сам карнавал, чем он бы прошел без новой оперы. Постановка старого спектакля была редчайшим исключением, на таковой «смотрели, как на прошлогодний календарь».

Венецианские карнавалы устраивались часто — с первого воскресенья в октябре и до рождества, с 6 января и до начала великого поста, а также в день святого Марка, в праздник вознесения и обязательно в день выборов дожа — правителя венецианской республики. «Маска, свеча и зеркало» — такой образ карнавальной Венеции XVIII века отметил один из путешественников. В самом деле, всё жители облачались в так называемую «баутту» — черно-белое одеяние, состоящее из белой атласной маски, черного плаща с кружевами, туфель с блестящими пряжками, а также из белых шелковых чулок.

В день, когда готовилась премьера оперы, толпы черно-белых масок, похожие в неровном факельном освещении на гигантских насекомых, устремлялись в один из главных театральных залов Венеции.

Их было семь. Сан Джованни Кризостомо, принадлежащий синьору Гримани, Сан Самуэле, Сан Лука, Сан Анджело, Сан Кассиано, Сан Моизе. В двух из них ставились серьезные спектакли— seria (в основе слова «серьезный» лежит латинское «scria» — «важный»), а в двух других — buff а, в остальных — театрализованные комедии. Но главным считался Сан Бенедетто,

открытый не так давно, вместительный, предоставляющий свою сцену лишь наиболее именитым авторам.

Афиша нового карнавального сезона 1776 года в Сан Бенедетто объявляла оперу на античный сюжет — «Креонт», сочинения синьора Бортнянского, музыканта из России. Либретто, отпечатанное большим тиражом, возвещало со своей обложки о «музыкальной драме». В назначенный час, когда зал затаив дыхание в ожидании встречи с неизвестной прекрасной музыкой или в предвкушении позора «новичка», становившегося предметом многочисленных насмешек, устремил свои взоры в сторону оркестра, на сцену вышел автор, встал перед пюпитром, взмахнул рукой, и… понеслась вперед яркая, немудреная увертюра…

Венецианская публика капризна. На протяжении всего спектакля гости обычно ведут нарочито громкие разговоры и обращают внимание лишь на наиболее интересные или уже популярные арии. Если опера не нравится — уходят из лож в соседние комнаты, где занимаются азартными играми, закусывают. Автору-неудачнику, невольному плагиатору, обычно оглушительно аплодируют и язвительно кричат: «Браво, Галуппи!», «Браво, Паизиелло!», имея в виду тех корифеев, чью музыку, сам того не замечая, «использовал» композитор. Но ежели опера пришлась по душе — берегись, маэстро! Темперамент почитателей выражался даже в таком виде: композитору писали сонеты, специально печатали их на многочисленных бумажках, а затем осыпали ими сцену и зал. Оркестр забрасывали туфлями, сумочками и шляпами. Восторг публики носил столь возбужденный характер, что, например, губернатор Рима в свое время издал грозный приказ, по которому на спектаклях запрещалось свистеть и аплодировать: нарушитель наказывался тремя оборотами на дыбе. Не разрешался в приказе и повтор арий — за это следовало телесное наказание или большой штраф…

В «Креонте» Дмитрия Бортнянского многие арии исполняли именитые солисты. В ту пору особой славой пользовались такие певицы, как Кафарелли, Катерина Габриэлли, Агнесса Амурат, и мать известного авантюриста — Жаннета Казанова. В свое время папа Климент XI под страхом сурового наказания запретил в Риме «особам женского пола учиться музыке в целях набирания пения своей профессией, ибо известно, что красавица, желающая петь в театре и в то же время сохранить свое целомудрие, подобна человеку, бросающемуся в Тибр и не желающему замочить ноги». Все женские партии в операх исполняли мальчики. Но на другие города Италии этот запрет не распространялся. Правда, женские

голоса в своей популярности блекли перед необычайной известностью мужских теноров, так называемых певцов-кастратов. Это чудовищное явление в европейской музыкальной культурной жизни до сих пор остается предметом внимания и изучения. Мальчиков, проявлявших замечательные музыкальные способности, специально готовили на поприще служения взыскательной публике. Певцов воспитывали с самого детства, после продавали и перепродавали. Более того, в бедных семьях Неаполя мальчиков подготавливали сами родители или же родные, и если вдруг певца ждала неудача — ломался голос, в Риме его ждало заранее готовое специальное разрешение принять священнический сан. Зато голос таких певцов, высокий и чистый, считался изумительным.

Кто из популярных теноров пел в опере Бортнянского, мы не знаем. Ничего не ведомо нам сегодня об исполнителях и двух других опер композитора: «Алкид» и «Квинт Фабий». Первая была поставлена в той же Венеции два года спустя после «Креонта», а вторая вслед за ней, через год — в Модене. «Квинт Фабий» сотрясал стены герцогского театра в сезон моденского карнавала 1779 года…

Память никогда не стирает со страниц истории то, чему еще суждено послужить во славу отечественной культуры. По мелочам, по крупицам собираются сведения о творчестве Бортнянского. Строчка за строчкой восстанавливаются его творения. Иногда вдруг открываются настоящие клады. Только в фондах Парижской национальной библиотеки за последние годы найдена партитура считавшейся утерянной оперы «Алкид», первое (!) исполнение которой в Москве более чем через 200 лет со дня написания состоялось 30 ноября 1984 года и два мотета — концерта для хора и оркестра, созданные Бортнянским в Италии и никогда им позднее не упоминаемые, так что никто и не подозревал об их существовании, и концерт для чембало. А сколько еще сокрыто в недрах отечественных и зарубежных архивов!..

С большим багажом возвращался из Италии домой Дмитрий Степанович. Кроме связок нотных тетрадей, вез он в Петербург коллекцию картин. Паспортом для благосклонного приема при дворе должен стать и его послужной список. Ведь, кроме дел творческих, кроме счастливых минут, проведенных в обители музы Эвтерпы, ему, посланнику великой и могущественной державы, приходилось выполнять кое-какие важные и ответственные дипломатические дела, о которых летописи не будут повторять во всеуслышание. Дела эти были секретными и чрезвычайными. Ведь в Средиземноморье шла жестокая война с

турками. Русский флот совершал дерзкие маневры у берегов Греции и Албании. А чтобы среди этих народов обрести союзников, требовались долгие и рискованные переговоры. Вот где помогли обаяние, такт и образованность российского маэстро, который исполнял это предприятие с честью и, как он сам много позднее в одной из служебных анкет запишет, — «с великою опасностию от тамошнего правления…».

В России его небось помнят. Не забыли. Ждут…

На аудиенции у императрицы разговор был короток. Занятая хлопотными делами, Екатерина отметила, что да, конечно, его помнят, и наказала подыскать вновь прибывшему композитору местечко капельмейстера.

Рядовым капельмейстером, так рядовым капельмейстером — решил маэстро, не смутившись от такого назначения, как это случилось с Максимом Березовским. Он верил в свою фортуну.

Но применить свои способности было не так-то просто. Для того чтобы писать музыку, слышать свои произведения, видеть ноты напечатанными и изданными, нужны были по меньшей мере звание и чин. Таково уж было время. Если имя Бортнянского прогремело звонко, то должность, которой его удостоили при дворе, казалась ничтожной. Все главные места, все возможности для создания и постановки новых опер, музыкальных спектаклей, концертов были сосредоточены в руках итальянцев. А новым их лидером стал Джованни Паизиелло, мастер оперного жанра и легкой музыки — непревзойденный в своих оригинальных находках, способствовавших увеселению досточтимой публики.

Бортнянский, возвратившись на родину, спешит работать, не теряет ни минуты из тех, что остаются у него после службы. По утрам и вечерам он занимается придворным певческим хором, а днем идет через весь Петербург к Смольному институту благородных девиц, где руководит работой тамошнего хора. В промежутках между этими занятиями он успевает сочинять собственные хоровые произведения, отдельные романсы и песни, многие из которых позднее станут частями его больших опер, пишет авторские духовные музыкальные сочинения, как, например, свою знаменитую четырехголосную «Херувимскую».

Петербургские книжные лавки где-нибудь у Сухопутного кадетского корпуса, или «у Миллера в Миллионной», или «напротив гостинаго двора в доме Шемякина» с успехом продавали его ноты. Первым делом — изданные с особым изыском «Сочинения г. Бортнянского», напечатанные, как это особо отмечалось, «с одобрением самого автора». Его творческая плодовитость не ча шутку стала беспокоить и удивлять не только знатоков, но и его друзей. Одновременно такие его достоинства,

как домовитость и доброжелательность, спокойствие и рассудительность, мягкость и внешнее обаяние, притягивали к нему немало людей. И все они бывали удивлены тому, с какой интенсивностью он создавал свои произведения, с какой быстротой появлялись на свет его новые по сути и по форме музыкальные творения. Стихотворец Д. И. Хвостов назвал его «Орфеем реки Невы». Каждое издание его нот становилось началом традиции в русском нотопечатании. Первое выпущенное отдельно в России авторское духовное музыкальное произведение, а также песня «Dans le verger de Cythere»[4] «с аккомпанированием клавикордов», которая увидела свет отдельным выпуском, принадлежали Бортнянскому. Ничего подобного в отечественной издательской практике еще не было видано.

Написанные им в то время хоры распевали в петербургских домах, усадьбах. Они уже тогда вошли в российскую музыкальную сокровищницу. Дела у Бортнянского шли прекрасно, и он мог добиться еще более значительного успеха и прославиться уже хотя бы тем, что гениально продолжил музыкальные традиции, заложенные в свое время Б. Галуппи, М. С. Березовским, Т. Траэтто, Д. Сарти. Но, как всякий гений, он не мог прожить одну только жизнь, он успел в отведенное ему время прожить их несколько. Мотивы и традиции партесного[5] пения уже доживали свой век. А разве мог композитор, считавшийся популярным и модным, идти тем же путем, которым шли его учителя?! Позднее барокко уже не устраивало наследников классицизма. И его хоры — совсем из другой эпохи. Это отточенный музыкальный язык, использование всех известных и наиболее употребительных форм выражения, это смелое включение в них бытующих светских жанров, таких, как марши, менуэты, канты. Его музыка переставала быть «заоблачной» и академичной. Сам того не подозревая, композитор, в жилах которого текла кровь выходца из украинской казацкой семьи, «разбавил» ею уж чересчур «голубую кровь», питавшую светскую придворную музыкальную среду, и тем самым сделал удобопонятными и привлекательными свои нехитрые мелодичные творения. Он стал массово почитаем, он был более демократичен, чем некоторые из его предшественников или современников, и потому был принят во всех слоях российского общества.

Жизнь его, как и прежде, была насыщенна. Светские визиты сменялись торжествами у петербургских вельмож. Композитор время от времени участвует в музыкальных постановках, поощряемый частными лицами. Знатные особы считают за честь в

особо торжественных случаях пригласить его в качестве капельмейстера или хормейстера. К. Книппер, основавший свой камерный «Вольный театр», которым в те годы управлял И. А. Дмитриевский, приглашает Бортнянского для участия в оперных постановках. Целыми днями Бортнянский пропадает в театре. Музыкальной частью его ведал Василий Пашкевич — известный и одаренный композитор. Приятно было рука об руку работать с таким мастером. Так, в трудах, в суете, пролетали один за другим дни, годы…

И тут фортуна вновь улыбнулась Дмитрию Бортнянскому. Джованни Паизиелло, продолжавший блистать звездой первой величины в музыкальной жизни российского двора, вдруг попросил у императрицы годичный отпуск. Поводом стала его ссора с театральной дирекцией; да и в Италии, где его слава за это время померкла, он давно уже не был. Музыкант был отпущен и в самом конце 1783 года выехал в экипаже по пути в Варшаву. Контракт, оговаривавший условия отпуска, был подписан заранее. Паизиелло обязался вернуться в Петербург к 1 января 1785 года.

Но музыкальная жизнь двора не могла остановиться в связи с отъездом именитого итальянца. На период отсутствия Паизиелло капельмейстером и клавесинистом при дворе наследника — Павла — назначают Дмитрия Степановича Бортнянского. Он начинает писать инструментальную музыку для всевозможных нужд «малого» двора, а также дает уроки супруге Павла — Марии Федоровне. Нельзя сомневаться в том, что выбор великокняжеской четы был верен. Мягкость, утонченность, свободный, но вместе с тем сдержанный стиль в обхождении, аристократизм, необходимый для «вращения» в столь знатном кругу вельмож, — все это было свойственно Бортнянскому. Но все же главными его достоинствами были талант и огромный творческий потенциал. И хотя его работа должна была состоять из воплощения капризов и желаний наследного князя, но это не значит, что композитор не имел возможности вкладывать в свой труд высокий смысл и настоящее вдохновение.

Так прошел год. Настает 1 января 1785 года. Паизиелло, ссылаясь на самые неопределенные обстоятельства, в Россию не возвращается. Дмитрия Бортнянского оставляют при «малом» дворе. Ему предстоит нелегкая работа по «заглаживанию грехов» именитого итальянца, который после отъезда заочно рассорился с Марией Федоровной, любившей на музыкальных занятиях разучивать новые сонаты. Бортнянский подготавливает для нее новый альбом собственных пьес, предназначенных к исполнению на фортепиано, клавесине и клавикорде. Роскошно оформленный и весь выписанный от руки автором, он был затем преподнесен

им великой княгине с личным ей посвящением. Пристрастия Марии Федоровны к сонатам были удовлетворены. Открывался альбом восемью произведениями этого жанра для клавесина. Не выделяясь замысловатостью формы, эти сонаты привлекали своей мелодичностью, даже напевностью, особенно в тех местах, где среди музыкальных построений типично итальянского характера вдруг появлялись обрывки фраз или целые обороты из плясовых песен — русских и украинских… Забегая вперед, скажем, что в настоящее время сонаты Бортнянского включены в репертуар современных детских музыкальных школ, их с успехом исполняют старшеклассники.

Но для нас, современных слушателей, павловский период жизни и творчества Бортнянского интересен прежде всего его достижениями в опере. Еще три прекрасных образца этого музыкального жанра вышли из-под его пера — это оперы «Празднество сеньора», «Сокол» и «Сын-соперник». Все они так или иначе были связаны с бытом павловского «малого» двора. Даже роли в них исполняли придворные. Опера «Сын-соперник» после того, как была восстановлена, предстала полностью перед нами, слушателями XX столетия, лишь в феврале 1985 года, когда в Концертном зале имени П. И. Чайковского состоялось ее первое (!) исполнение в Москве. Вот как порою иронично распоряжается судьба наследием российских музыкантов!..

Своеобразный, установившийся порядок жизни и быт Павловска всегда отличала романтическая отрешенность от неожиданных ударов и падений метеоритов судьбы, которые с устрашающим ревом и вспышками проносились и сгорали на небосклоне российской истории. Эстетическая насыщенность расписных декораций, наполнявших парк, восторженная пылкость отношений, свойственные здешним традициям, — все это вместе с тем переплеталось со взрывчатыми поступками наследника престола, цель и последствия которых никто не мог предугадать. Лишь музыка сглаживала все шероховатости быта. Она звучала в Павловске так же беспрерывно, как и пение птиц. В опере, в моменты эмоционального переживания самых великолепных вершин, которые только может достичь искусство, не существовало разделения на ранги, не было раздоров и непонимания, а было лишь обаяние проникновения в мир прекрасного.

Дмитрий Степанович хотел написать еще одну оперу, на сюжет романа «Поль и Виргиния» Бернардена де Сен-Пьера. Оставив на время другие замыслы, он начал работу, но не успел закончить ее, ограничился рядом романсов на французские тексты для домашнего музицирования. Поскольку обратилась к

нему с таким предложением сама княгиня Елизавета Алексеевна, супруга сына Павла Петровича — Александра. Всем известен был ее чистый и сильный голос. Специально для юной певицы и подготовил сборник французских романсов Дмитрий Степанович. Книгоиздатель Брейткопф, уже давно опекавший композитора, охотно взялся отпечатать ноты. В 1793 году «Сборник романсов и песен» увидел свет… В наши дни этот сборник был переиздан и разошелся мгновенно. Легкий и мелодичный песенный аккомпанемент в союзе с простым и понятным текстом (перевод выполнен Т. Л. Щепкиной-Куперник) предопредилили успех издания. Романсы эти естественно и просто входят в репертуар современного домашнего семейного музицирования.

Романсы Бортнянского становятся новой его визитной карточкой для входа в лучшие дома и салоны Петербурга. Продолжая заниматься делами придворного капельмейстера, он большую часть времени проводит вне двора. Знания настоящего коллекционера живописи, приобретенные им еще в Италии, сближают его с покровителем российских дарований, образованнейшим человеком своего времени графом А. С. Строгановым. Знакомы были они уже давно. Еще в 1788 году труппа из Павловска выступала на сцене театра Строганова с комической оперой «Нина, или Безумная от любви». Теперь по совету же Александра Сергеевича композитор вступает в Музыкальный клуб, где знакомится с Д. И. Фонвизиным и ветераном русской сцены И. А. Дмитриевским. Строганов сводит его с Г. Р. Державиным. В один из вечеров, когда во вновь отстроенном после пожара строгановском дворце на Невском у Мойки собрались именитые российские музыканты, художники и писатели, Гаврила Романович предложил композитору написать совместно поздравительную кантату в честь хозяина. Через две недели текст ее был готов, а чуть позднее Дмитрий Степанович принес поэту готовые ноты. «Песнь дому любящего науки и художества» — так была названа кантата — впервые исполнялась во дворце Строганова в 1791 году…

Гаврила Романович Державин высоко ценил талант Бортнянского. У себя дома он хранил ноты его хоровых сочинений, для которых составил специальный «Реестр». В своих трактатах о музыке он неоднократно ссылался на творчество композитора и ставил его не только в пример многим другим, но и в один ряд с выдающимися музыкантами мира. «Кто хочет упражняться в сочинении стихов для… музыки, — писал поэт, — советоваться нужно ему с главными основателями… как то: с Палестрином, Дурантом, Парголезием, Бакхом, Гайденом, Плейелем, Сартием, Березовским, Бортнянским и прочими»[6].

Дмитрий Степанович пишет песни и гимны, творчески сближается с именитыми российскими поэтами М. М. Херасковым и Ю. А. Нелединским-Мелецким. Это содружество рождает ряд интересных произведений, например, гимн «Коль славен».

В октябре 1796 года стало известно, что императрица Екатерина Алексеевна тяжело и безнадежно больна. А 6 ноября она скончалась в присутствии наследной четы.

На престол вступил Павел. И в самые ближайшие дни друзья и приближенные нового российского императора неожиданно получили важные государственные должности, а также крупные вознаграждения. Среди них были и талантливые впоследствии деятели, имена которых вошли в русскую историю. В их числе оказался и Д. С. Бортнянский. На пятый день правления Павла I— 11 ноября 1796 года — он назначается на должность управляющего придворной певческой капеллой, место которого после кончины М. Ф. Полторацкого было вакантным вот уже полтора года. Бортнянский занял его по праву, ведь он был крупнейшим для того времени музыкантом и общественным деятелем в России. В тот же день композитор получил чин коллежского советника, а через полгода — статского советника.

Здесь хочется отметить следующее. За всю музыкальную историю России — до XVIII века и после — мы не встретим такой фигуры, каковой стал на рубеже двух столетий Дмитрий Степанович. Ни один известнейший музыкант или композитор, внесший весомый вклад в развитие русской музыки, не сыграл столь важной роли в общественной жизни страны, не занимал столь высоких и ответственных постов на государственной службе, как это случилось с Бортнянским. Ни Глинка, ни Балакирев, ни Чайковский, ни Рахманинов позднее уже не решали в глобальных масштабах музыкальные судьбы страны, не отдавали всех своих сил на ведение важнейших государственных дел. А Бортнянский все это успевал. В этом смысле, если рассматривать его жизнь в культурно-историческом контексте, личность композитора попросту уникальна. Это было исключительное явление в истории России, когда талантливый композитор был не менее талантливым руководителем большого дела. Хотя не только придворная певческая капелла отнимала его силы. Как дирижер Бортнянский оказал громадное влияние на музыкальную жизнь обеих столиц. При его непосредственном участии в России впервые были исполнены многие произведения Гайдна, Моцарта, Керубини, Бетховена. Будучи в 1816 году утвержден в роли главного цензора издаваемых нот духовных произведений, он сам пишет ряд важнейших сочинений универсального характера. Имея право быть изданным, а также

имея всесильное право ставить на всех издаваемых в России духовных нотах свою подпись — «Печатать позволяется. Д. Бортнянский», — композитор многие годы цензорской нотоиздательской деятельности не выпускал в свет своих собственных сочинений. Это ли не образец скромности, самоотверженности человека, которому вложены в руки бразды крупного государственного сановника! При его участии издаются сочинения Галуппи, Сарти, а также творения удивительного русского композитора, сделавшего много блестящих переложений древних русских распевов, позднее забытого и почти не издаваемого, — Павла Турчанинова.

Бортнянский, имя которого сейчас вспоминается в связи с громадным количеством созданных им хоровых концертов, так и не увидел их изданными вместе, о чем мечтал, вложив в это предприятие почти все свои средства. Шесть десятилетий спустя, имея большой капитал и зная о популярности композитора, обосновавшийся в России нотоиздатель П. И. Юргенсон решил выпустить в свет полное собрание концертов Д. С. Бортнянского. Чтобы работа имела более серьезный общественный резонанс, издатель пригласил для редактирования нот П. И. Чайковского. Благодаря этому изданию мы сейчас можем слышать многое из того, что написал славный маэстро. Многие хоровые коллективы включают его концерты в свой репертуар.

Вот один из них — 33-й. «Векую прискорбна еси душе моя» («Отчего скорбишь, моя душа») — название и суть этой вещи. Слова повторяются, мужские и женские голоса переплетаются в долгом тихом разговоре. Будто где-то в глубине души зарождается грустное, протяжное томление. Голоса все повторяются, наконец сливаются в единое, вопросительное, громкое — «векую прискорбна еси…» — и, вздрогнув, ниспадают в испуганное, бессильное — «душе моя»… Это один из лучших концертов композитора, как и предыдущий — 32-й, отмеченный еще П. И. Чайковским. По свидетельствам современников, сам Бортнянский чрезвычайно любил эти произведения, и когда он почувствовал приближающуюся кончину, то собрал придворную капеллу и попросил спеть концерт «Векую прискорбна еси душе моя». Пока певчие распевали его, Дмитрий Степанович мирно почил в кресле. Лицо его было спокойно и умиротворенно…

«В этой гармонической ткани слышались такие переплетения голосов, которые представлялись чем-то невероятным; слышались вздохи и какие-то неопределенные нежные звуки, подобные звукам, которые могут пригрезиться; время от времени раздавались интонации, по своей напряженности напоминающие крик души, способный пронзить сердце и прервать спершееся

дыхание в груди. А вслед за тем все замирало в беспредельно-воздушном небесном decrescendo[7]…» — так писал Гектор Берлиоз после прослушивания в 1847 году одного из концертов Дмитрия Степановича. Услышав еще ряд его сочинений, известный музыкант начертал в своих статьях: «Эти произведения отмечены редким мастерством в обращении с хоровыми массами, дивным сочетанием оттенков, полнозвучностью гармоний и, что совершенно удивительно, необычайно свободным расположением голосов, великолепным презрением ко всем правилам, перед которыми преклонялись… современники Бортнянского и в особенности итальянцы, чьим учеником он считался…»

Жизненный путь Бортнянского, заполненный трудами и удачами, окончился в «декабристский» 1825 год. Таким образом, он руководил придворной капеллой — главным хором страны — почти 30 лет. Воспитав целую плеяду замечательных русских музыкантов, таких, как П. И. Турчанинов и А. Е. Варламов, он оказал громадное влияние на характер хорового пения в России, влияние, ощутимое и до нынешних дней. Его преемники по руководству капеллой — Ф. П. Львов и А. Ф. Львов, М. И. Глинка, М. А. Балакирев и другие — всегда понимали, что являются наследниками громадного дела, труда, вложенного композитором в важнейшее предприятие государственного значения.

В связи с этим упомянем о загадочном «Проекте об отпечатании древняго российского крюкового пения», связанном с именем Д. С. Бортнянского. События, происходившие вокруг «Проекта», небезынтересны и поучительны. Ведь древнерусское крюковое пение, некоторые образцы которого ныне уже нельзя восстановить и исполнить даже в результате неутомимых разысканий и известных трудов М. В. Бражникова, до сих пор до конца не изучено и должным образом не издано. Хотя об этом-то как раз и писал в своем «Проекте» Д. С. Бортнянский еще почти 200 лег назад!

В истории русской музыки еще множество «белых пятен», неясные контуры которых заключены порой в довольно пространные временные рамки. Еще больше — настоящих загадок, решить которые не просто исследовательский подвиг, их разгадка стала бы поистине значительным культурным явлением. Мы бы могли не останавливать своего внимания на нескольких страницах текста, которые составляют проект, если бы за ними не стояла целая эпоха, громадное направление в музыкальной истории России, значение которых трудно переоценить.

Для того чтобы последовательно и скрупулезно разобраться во всей этой истории, мы, пожалуй, начнем с момента, когда пресловутый «Проект» впервые попал в поле зрения широкой

общественности.

Произошло это особо ничем и никем не отмеченное событие 25 апреля 1878 года на годовом собрании членов недавно учрежденного Общества любителей древней письменности. Председательствовал на этом собрании известный историк, археолог Павел Иванович Савваитов, который во вступительном слове еще раз отметил важность изучения памятников старины. Затем собравшиеся обсудили издательские планы общества, решив приступить к публикации «более капитальных памятников». И вот наконец слово было передано князю Павлу Петровичу Вяземскому — основателю общества, сыну замечательного российского поэта. Павел Петрович, кроме всего прочего, зачитал почтенной публике докладную записку «О русских рукописях по древней музыке» и представил на всеобщее обозрение попавший в его руки документ — «Проект об отпечатании древняго российского крюкового пения». Он назвал его «запиской, которая приписывается знаменитому Бортнянскому». В ней, как кратко разъяснил Вяземский, поставлен определенно и твердо вопрос о том, что необходимо приступить к отпечатанию древнерусской крюковой нотной системы.

Документ, как пояснил Павел Петрович, принадлежал ученику Дмитрия Степановича Бортнянского — солисту штурманского корпуса, некоему «г. Качеповскому». Последний как раз и утверждал, что написан «Проект» самим знаменитым композитором.

Собрание, заслушав исследователя, одобрило его разыскания, а относительно «записки Бортнянского» было решено: «Ввиду глубокой проницательности высказанного в ней взгляда» на вопросы развития музыкальной культуры ее «напечатать вместе с протоколом заседания и докладом князя П. П. Вяземского».

В том же 1878 году издание увидело свет. Так вошел в научный оборот сей документ, затронувший впоследствии умы и души многих мыслителей.

П. П. Вяземский — автор многочисленных трудов о русской культуре — серьезно занимался вопросами издания памятников старины. Цель созданного им общества как раз и была — «издавать славяно-русские рукописные памятники, замечательные в научном, литературном, художественном или бытовом отношениях». Имея в руках текст «Проекта», а также богатую коллекцию рукописей и документов, которая легла в основу музея общества, Вяземский мог более точно говорить об авторстве. И все же…

Крюковая нотная система, значилось в тексте, «лучше

означает характер древнего славяно-российского народа, а потому стоит того, чтобы передать потомству понятие об оном, так как и изложить для него подобную систему всего древнего славянороссийского крюкового пения. Для сего нет других лучших и надежнейших средств, как собрать все древнейшие сего рода рукописи и отпечатать все крюковое пение».

Автор «Проекта», как следует понимать, предлагал отпечатать, то есть, тщательно обработав, подготовить и издать ноты древнего крюкового обозначения и тем самым, во-первых, упорядочить общий характер духовного пения по всей России, во-вторых, составить полную и подробную азбуку крюковой системы, что исключило бы в дальнейшем ошибки в издании песнопений, а также способствовало бы дальнейшему развитию исконных традиций в музыкальном творчестве русских композиторов, особенно в создании полного отечественного контрапункта. «Наша древнейшая система нот всей остальной Европе неизвестна. Но она известна в отечестве более семи столетий. И седмь веков была почтена и удобопонятна, за древность свою заслуживает ли презрения и забвения, которые приближают ее к падению, и, может быть, через полстолетия должна уничтожением своим постыдить наши отечественные исторические памятники», — пишет составитель, а, сравнивая историю русской музыки с историей языка (вспомним опять — «музыка и словесность суть две сестры родные»), добавляет: «И древний славяно-российский язык столь же неудобопонятен, как и крюковое пение, но он породил собственную поэзию, он породил и язык философический, а пение отечественное, оставленное под завесою восточного вкуса, должно сносить противную участь и уступить место искусственной иноописьменной изящности, которая оную завесу закрывает дымом, а себя одевает в непроницаемый туман…»

«Проект» таил в себе серьезные мысли, связанные с дальнейшими путями развития русской музыкальной культуры, стоявшей в то время на перепутье. Но осуществлен он не был, не был даже обнародован, а стал известен лишь через семь десятилетий (упоминание в нем имен Карамзина и Жуковского как уже известных и маститых авторов действительно заставляет предположить время его составления — первое десятилетие XIX века). Отметим, не прибегая к придирчивому текстологическому и музыковедческому анализу, что принадлежал он перу высококультурного человека, прекрасно ориентировавшегося не только в традициях и системе древнерусской музыки, но и в наследии итальянской школы. Можно согласиться с мнением некоторых исследователей, что Бортнянский не составлял

«Проект», но вероятнее всего тогда, что он принимал в его подготовке активное участие. П. П. Вяземский вообще о происхождении документа почти ничего не сказал. Его в большей мере интересовала суть вопросов, поднятых «Проектом», но не он сам. А между тем и го и другое находится в определенной взаимосвязи.

При детальном изучении вопроса выясняется, что первое упоминание о существовании документа мы находим еще в знаменитом труде И. П. Сахарова, посвященном древнерусской музыке и опубликованном в ряде выпусков Журнала Министерства Народного Просвещения за 1849 год, то есть почти на 30 лет раньше «докладной записки» Павла Петровича. Иван Петрович Сахаров называет документ «Сочинение о крюковом пении, приписываемое знаменитому Бортнянскому» и далее дает его полное заглавие, точно такое же, как у Вяземского. Совпадают практически дословно цитаты из обоих документов. Да и суть, пересказываемая Сахаровым, та же — «Сочинитель в своем Проекте предлагает издавать в печати крюковые книги нотного пения и укоряет новейших переписчиков в искажении крюков». Правда, на этом Иван Петрович останавливается, упомянув вскользь, что в «изложении много помещено замечательных известий». Ныне даже если вдруг обнаружится текст «Проекта», переписанный рукой самого Бортнянского, то и это не прояснит сути дела. И все-таки, споря или не споря о том — писал ли Бортнянский своей рукой «Проект» или нет, предполагая или отвергая существование некоего другого лица — действительного автора, следует остановиться на одном существенном, по нашему мнению, выводе: «Проект об отпечатании древняго российского крюкового пения» должно называть так, как он вошел не только в научный оборот, но и в наше культурное наследие, в нашу память — «Проект Бортнянского». Наименование это по достоинству отражает многосложный период в музыкальной истории России, отдает дань памяти замечательному композитору.

Уже сам факт появления такого документа говорит о переломном моменте, об интенсивных исканиях среди музыкантов в области русского хорового пения, а если бы задуманное издание было осуществлено, пути творчества привели бы русских композиторов, как привели русских литераторов, к новым вершинам в развитии национального музыкального искусства.

Бортнянский был поистине Предшественником. Что-то должно было произойти вот-вот, и он стоял на пороге этого. В русском языке возник Пушкин. А в русской музыке прояснялся силуэт Глинки…

Бортнянский немало сделал для общественной жизни страны. В суровые годы немилости он вступался за опального А. В. Суворова (с которым был близок и посвятил ему ряд сочинений), чем подвергал себя и свою карьеру серьезной опасности. Он помогал и советовал, он устраивал дела и благотворительствовал. И главное — мгновенно откликался яркими и талантливыми произведениями на наиболее значительные события в жизни России. Когда прогремели первые залпы Отечественной войны 1812 года и поэт В. А. Жуковский создал своего знаменитого «Певца во стане русских воинов», Бортнянский написал на эти слова патриотическую песню для хора.

Отчизне кубок сей, друзья!
Страна, где мы впервые
Вкусили сладость бытия,
Поля, холмы родные,
Родного неба милый свет,
Знакомые потоки,
Златые игры первых лет
И первых лет уроки,
Что вашу прелесть заменит?
О родина святая,
Какое сердце не дрожит,
Тебя благословляя?

Известно, какую большую роль сыграло это произведение для патриотического подъема в русской культурной среде. Застольная песня с общим хоровым припевом — это было свежее веяние в творчестве Бортнянского. Одновременно композитор создал «Песнь ратников» и «Марш всеобщего ополчения в России».

Писал Дмитрий Степанович стихи и сам, подготавливая тексты для своих кантат или концертов.

И стали живы — сонм великий!
И трепет в грудь мою проник,
И жизни радостные клики
Воскресший возгласил язык!

«Музыка и словесность — суть две сестры родные»…

Имя Бортнянского было хорошо известно и популярно в течение всего XIX столетия. Его, наконец, много и успешно издают, исполняют. В 1901 году 150-летний юбилей со дня

рождения композитора отмечался особенно широко. Была организована всенародная подписка и сбор средств на строительство памятника. Пресса уделяла ему множество страниц. Фирмы граммофонных пластинок также не отставали…

В наши дни многое из той эпохи еще можно увидеть воочию. Павловские аллеи и статуи, улицы Петербурга, дом композитора сохранились до наших дней. Все это зримо и живо, все это повествует нам о Бортнянском как и чудом сохранившиеся подлинники и рукописи его сочинений, многие из которых затерялись или просто сгорели в капелле в страшный пожар 1827 года. И по его ровному почерку, так же как и по красивому, благородному лицу, запечатленному более чем на полутора десятках картин, гравюр и скульптур современников, мы можем увидеть красоту и благородство его души, оценить его беспредельный талант, мы можем проследить его трудный жизненный путь от простого малолетнего певчего до славного маэстро. Но главным документом, конечно, остается его музыка. Республиканская академическая русская хоровая капелла имени А. А. Юрлова, Московский камерный хор, киевские, ленинградские и владимирские, как и многие другие творческие коллективы страны, исполняют его произведения, по праву делают их достоянием нашей современной культуры. Мы уже привыкли, что имя композитора мелькает на страницах афиш, слышится по радио и телевидению. Встреча с наследием Дмитрия Степановича Бортнянского — всегда праздник. Это ему — «Орфею реки Невы» (так назвал однажды композитора поэт Д. И. Хвостов) — посвятил Херасков известные строки:

Какие б ни были дела,
Хоть малы, хоть велики,
Милее нам хвала
Бортнянского музыки…

ОТ ВЕНЕЦИИ ДО САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Занавес опустился. Незнакомка сказала мне: «Божественная музыка! А вы, кажется, не аплодировали?» Я. Я чувствовал, сударыня.

Н. М. КАРАМЗИН

(из «Писем русского путешественника»)

«**Вопрос**. Прилично ли знатному юношеству учиться на вокальной или инструментальной музыке?

Ответ. Прилично и притом полезно… Между музыкантами много великих, разумных, искусных и честных людей, которые нередко употребляемы были к исполнению великих государственных дел; или которые по личным их качествам похваляются…» — так разъяснялось в книге «Краткое понятие о всех науках для употребления юношеству», изданной в 1774 году в Москве. Для тринадцатилетнего Евстигнея Фомина, за которым в Академии художеств закрепилась то ли кличка, то ли новая фамилия — Ипатьев (наверное, от его отчества — Ипатьевич), эти слова были словно жизненным девизом. Ни открывавшаяся перед ним карьера архитектора, ни присущий ему талант живописца не поколебали этот девиз, за что он, показав «превосходные успехи в музыке», по окончании академии получил «другим не в образец, вместо золотой медали пятьдесят рублев»…

«**Вопрос**. Итак, не трудно сделаться совершенным музыкантом?

Ответ. Не весьма легко, ибо к тому требуется:

1. Природная хорошая способность и склонность;
2. Основательная теория;
3. Разумная и продолжительная практика».

С первым пунктом этого «разъяснения» в жизни Ипатьева-Фомина трудностей не было. Что же относительно остальных двух, то это касалось лишь времени. Годы учения у итальянского маэстро Маттео Буини, затем у немецкого музыканта Германа Раупаха, наконец, у капельмейстера Блазиса Сартори выявили у него непреодолимое устремление стать композитором-профессионалом. Совет Академии художеств отправляет его в Италию «пенсионером».

И вот перед 20-летним юношей открылась панорама

знаменитой Болоньи… По улицам города снуют взад-вперед торговцы мелким товаром, ступени лестниц облепили нищие в лохмотьях, важно прохаживаются кавалеры в красных, до колен узких кюлотах, вышитых аби, напудренных коротких париках и замысловатых треуголках; стараясь сохранить грациозность и не уронить высокую, до полуметра взбитую прическу, обильно усыпанную матерчатыми цветами, бантами или перьями, вышагивают знатные дамы. Чудовищные по количеству всевозможных элементов украшения верхней одежды, иногда чересчур открытые корсеты и лифы, начинающие входить в обиход упрощенные платья типа «неглиже», навешанные на дамах со всех сторон, разноцветные аксессуары — драгоценности, веера, носовые платки, табакерки, перчатки, коробочки для мушек, зонтики, — весь этот забавный, но продуманный женский туалет проник не только во все страны, но и во все слои населения. «Вечером герцогиня и горничная выглядят одинаково одетыми», — замечал наблюдательный современник. Одна верховная Дама властвовала европейскими вкусами, по характеристике Вольтера — «богиня непостоянная, беспокойная, странная в своих вкусах, безумная в своих украшениях… и ее имя Мода».

Не таковой ли казалась Фомину и итальянская музыка, разодетая в ослепительный костюм и покоряющая сердца неискушенных художников, в том числе — до поры — и русских?

Болонья совсем не изменилась с тех пор, как здесь несколькими годами ранее побывали прославленный Березовский и, по-видимому, Бортнянский. По-прежнему имеет успех именитая филармоническая академия. Все так же кропотливо трудится с учениками престарелый падре Джамбаттиста Мартини. Он уже совсем болен, почти не ходит…

Всячески помогая своему подопечному, падре перед самой кончиной рекомендует его в число болонских академиков, как когда-то рекомендовал Максима Березовского.

Довершил музыкальное наставничество над Фоминым Станислао Маттеи.

Вскоре «academico filarmonico» — как позднее подписывал свои сочинения Евстигней Ипатьевич, прибавляя этот титул к своей фамилии, — возвращается на родину…

Неуклюжий, основательно нагруженный экипаж не спеша катился по направлению к Вене. Путь был долгим, по самым лучшим справочникам, от Венеции до Санкт-Петербурга расстояние исчислялось в 2163 версты.

В Вене были приемы у знатных особ, многочисленные концерты, которыми славилась австрийская столица.

Далее путь лежал на северо-восток. Наконец достигли российской границы. Пока у разлинованного пограничного столба проверяли бумаги, Евстигней Ипатьевич выпрыгнул на дорогу, пошел полем. Перед ним была Россия. Что-то ждет его впереди?!

А ожидал его прием при дворе весьма благосклонный (то был 1785 год…). Ему даже поручили написать музыку на либретто самой императрицы. «Новгородский богатырь Боеславич» должен был быть поставлен в самое ближайшее время.

Музыка к опере-балету была написана быстро. На генеральный просмотр пожаловала сама Екатерина II. И тут… произошло какое-то событие, о котором мы ничего не знаем, но именно оно предопределило всю дальнейшую судьбу композитора. Премьера оперы состоялась, но прошла незаметно. Даже камер-фурьерский журнал, обширно освещающий жизнь столицы, не посвятил «Боеславичу» ни строчки! Императрице музыка не понравилась. Фомин отстраняется от двора, и теперь всю жизнь его будут «преследовать» лишь звания рядового аккомпаниатора и педагога. В чем причина такой резкой перемены? Может быть, в слишком вольном обращении композитора с текстом самой Екатерины, в результате которого целые куски из либретто выпали, а вместо них появились балетные вставки и массовые народные сцены? Но так иногда поступали к другие сочинители, даже обласканные при дворе итальянцы. А может быть, в использование Фоминым народных мелодий, звучащих слишком «скромно» на фоне помпезных маршей к гимнов последователей Сарти. Ответ найти нелегко.

Никаких свидетельств современников до нас не дошло. Даже, ноты куда-то запропастилисъ и ныне лишь частично восстановлены.

Так или иначе Фомин оказывается в опале. Но с его неутомимостью, с тем запасом знаний, которые он почерпнул в Италии, с тем природным дарованием, которое было заложено в нем искони и здесь, на родине, обещало развернуться во всей полноте, разве мог он упасть духом, не продолжить своего творческого взлета? Конечно, нелегко быть «в тени» в эпоху, когда идеал гражданского служения отечеству выражался во многом в отдаче себя на государственной службе, при выполнении ответственных заданий на важнейших постах. Художник, мастер пера или музыкант, который творит в одиночку, вне жизни света и общества, был немыслим.

Куда же было податься Фомину с его оригинальными, иногда смелыми устремлениями к музыке народной, более понятной всем слоям общества? И он находит друзей. Вернее, они находят его…

Через полтора года после постановки «Боеславича» — в ноябре 1787 года — на афишах придворного театра, объявляющих о премьере оперы «Ямщики на подставе, или Игрище невзначай», стояло его имя. Рядом не означалось имени другого замечательного человека, автора либретто, — Николая Александровича Львова, оно стало широко известно лишь позже. Но об этом — ниже. Знакомство со Львовым стало переломным во всей биографии Фомина. Первая народно-бытовая опера в России вышла из-под пера композитора благодаря именно Львову. А те мелодии народных песен, которые использовал Фомин, — «Из-под дуба, из-под вяза», «Во поле березонька стояла», «Дорогая ты моя матушка» — через три года войдут в знаменитый «Сборник Народных Русских Песен с голосами» Львова-Прача.

Опера «Ямщики на подставе» стоила большого труда, а кроме того, была новым и слишком смелым для его времени предприятием.

Либретто «Ямщиков» стало возможным опубликовать лишь на следующий год, да и то в далеком от столицы Тамбове. Тогда тамбовским губернатором был не кто иной, как Г. Р. Державин. Он вновь поддержал автора. Правда, для этого нашелся и повод. Долго уговариваемая Потемкиным Екатерина II решилась на длительное путешествие по югу России. Всякий город, который должен был встретиться на ее пути, готовился тщательно и долго. Тамбов не отставал. «Таланты здешнего края произвести были в состоянии… изобретение пролога, театральные украшения и перемены, механику, вокальную и инструментальную музыку, живопись, стихотворство…» — писал некий местный корреспондент в «Санкт-Петербургских ведомостях». «Ямщики на подставе» — опера необычная — была «гвоздем» программы. Авторы и их покровитель надеялись на благотворный отзыв императрицы. И кто знает, какова была бы тогда судьба произведения! Но вышло по-другому. Ни по пути на юг, ни обратно Екатерина в Тамбов не заезжает. Не специально. Просто ей не по дороге. Опера не поставлена (правда, некоторые исследователи предполагают, что поставлена), именитый отзыв не получен. И опять забвение…

Что это, роковое стечение обстоятельств? Невезение, преследующее Фомина год от года?

Г. Р. Державин добивался постановки оперы и в Петербурге. Неизвестно, удалось ли это ему. Но в частных театрах опера все-таки шла. Впрочем, вскоре постепенно о ней забыли, не помним и не знаем о ней и мы, жители конца XX столетия, потому что она попросту не исполняется…

В рукописном либретто оперы есть предуведомление,

озаглавленное «Наставление капельмейстеру». Написанное, по-видимому, Львовым, оно представляет собою вполне законченную миниатюру:

«Нет, барин, ты начни-ка помаленьку, как ямщик будто бы издали едет, не поет, а тананычет, а после, чтобы дремота не взяла, пошибче, да и по-молодецки, так дело то и с концом, ребята и подхватят… пустова тут калякать нечево!»

Вместе со стихотворным «приношением» оно посвящено «его высокоблагородию С. М. М. Милостивому государю моему». Известным музыковедом Ю. В. Келдышем уже установлено, что под инициалами «С. М. М.» скрыт был известнейший певец и сочинитель, исполнитель русских народных песен С. Митрофанов. Это он имеется в виду на заголовке редчайшего сборника «Песни русские известного охотника М…», изданного в 1799 году в Петербурге.

Пиндар воспевал орла,
Митрофанов — сокола… —

писал о нем Г. Р. Державин, а в примечании к сему двустишию разъяснял, что он — «известный певец, который певал русскую песню «Высоко сокол летал».

Как видим, круг замыкается. Державин — Львов — Фомин — Митрофанов. Вот та прекрасная четверка, которую можно окрестить создателями «Ямщиков на подставе». Державин — вдохновитель, Львов — неудержимый собиратель и «идейный руководитель», Фомин — автор музыки, Митрофанов — щедрый даритель исконно русского материала.

В этом смысле опера Евстигнея Фомина «Ямщики на подставе, или Игрище невзначай» была уникальна и единственна в своем роде. Никогда до того, и даже после русские композиторы не писали опер, целиком основанных на народных песнях. Позже М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский брали их лишь за основу, обрабатывали, но только Евстигней Фомин почти не отошел от «оригинала» — русского песенного фольклора. Это было смелое начинание. И… к сожалению, непризнанное. Результатом опять явилось забвение.

Близость Евстигнея Фомина к кружку Николая Александровича Львова помогла ему еще теснее сдружиться с Г. Р. Державиным. У него Фомин служил некоторое время, благодаря ему существовал материально. Друзья помогают ему и текстами. Для него пишут либретто И. А. Крылов и Я. Б. Княжнин. Работает композитор интенсивно. В год пишет по одной опере. После «Боеславича» и «Ямщиков», в 1788 году, сразу две —

«Вечеринки, или Гадай, гадай, девица» и «Американцы». В 1791-м — «Колдун, ворожея и сваха», в 1792-м — «Орфей». Затем создает «Золотое яблоко», «Клориду и Милона». А в 1798 году звучат его хоры *к* трагедии «Ярополк и Олег»…

Увлечение работой всегда было для Фомина главным. Еще в пору учебы в Италии сочиняя свои первые большие произведения, он забывал отсылать соответствующие отчеты в Петербургскую Академию художеств, хотя неоднократно предупрежден был о принятии строгих мер. И теперь он весь отдается творчеству. Но силы были уже на исходе.

Евстигней Ипатьевич Фомин скончался на заре XIX столетия, в 1800 году, в возрасте 39 лет. Безвременный его уход из рядов российской музыки остался незамеченным. Но музыку его знали и любили, оперы его продолжали ставиться. А годы спустя имя его обрастет легендами и замысловатыми историями.

Но вернемся к его операм. Текст к одной из них, названной «Американцы», сочинил И. А. Крылов. После неудачи с оперой «Бешеная семья» известный баснописец писал: «Несмотря, однако ж, на недействительность моей оперы, решился я отдать на театр другую оперу моего сочинения под названием «Американцы», на которую уже и музыка положена г. Фоминым», а затем для пущей важности, добавлял: «г. Фоминым, одобренным в своем искусстве от Болонской академии аттестатом, делающим честь его знанию и вкусу».

Еще одна тернистая путина, предначертанная творению Фомина. «Американцы» были поставлены только в год кончины автора — в 1800-м, через двенадцать лет после написания… Докопаться до истинных причин случившегося весьма нелегко. Но можно предположить, что кому-то не по нраву пришлись как чрезмерная талантливость композитора (сходство по стилю, по виртуозности с Моцартом, временное совпадение «Американцев» с его «Дон Жуаном» уже отмечены исследователями), так и сама идея оперы. Дело даже не в том, что Крылов пытался показать, будто аборигены Америки, так же как и их завоеватели-испанцы, имеют свою собственную историю и культуру, тем самым выступая против универсализации наднациональной поступи идей просвещения. Этим самым он как бы намекал и на то, что всякий другой народ (сиречь — русский) имеет собственные силы и таланты, могущие выказать моральное его превосходство перед «цивилизованной Европой». А Фомин подкрепляет сии мысли проникновенной, отточенной по мелодике музыкой. По-видимому, слишком талантливо, слишком смело! По крайней мере для тогдашних ревнителей отечественного музыкального и театрального репертуара, а это и были все те же «итальянцы»…

Особо популярна была опера-мелодрама Евстигнея Фомина «Орфей», ставшая действительно вершиной творчества композитора. И строгая увертюра, и ряд арий выдавали в нем совершенного, зрелого композитора, мыслившего ярко и точно, чувствовавшего своих героев тонко и проникновенно. Орфей как герой привлекал десятки европейских музыкантов той эпохи, он стал прообразом самой музыки и музыкальной одаренности, его имя превратилось в символ культуры, искусства. Певец, потерявший свою музу, но спевший горестную песню с такой силой, что заставил содрогнуться подземелье, был синонимом творчества, преданного идеалам надежды, любви и добра. Обращается к античному сюжету и Фомин.

Орфей, невзирая на страх, не поддаваясь зову упоительных сладостей жизни, оставляет все и следует в темные пучины подземного царства, чтобы найти там свою возлюбленную — лесную нимфу Эвридику, которую укусила ядовитая змея.

Лишенному дражайшей Эвридики,
Противен весь Орфею свет.
Мне ада страшные места не дики:
Душа души моей в сих областях живет…
Одной любовию и лирой провожден,
Я в бездны Тартара спустился.
Любовь! Где путь тебе быть может загражден? —

говорит Орфей в мелодраме.

Его смелость покоряет сердце хозяина Аида. Он позволяет Орфею забрать Эвридику с собой, обратно в страну света. Но при условии, что он не взглянет на нее ни разу, пока они не покинут мир теней. Орфей ведет к свету Эвридику — молодую, обворожительную в своей красоте, в расцвете сил сошедшую в «царство теней». Но вдруг он неожиданно оборачивается, чтобы признаться ей в своей пламенной страсти. И тут же фурии — сирены смерти — увлекают несчастную девушку в глубины, из которых уже нет возврата…

Музыкальный фрагмент оперы, известный под названием «Пляска фурий», — высочайшее достижение Фомина. В ритмичном, моторном темпе разыгрываются переплетения голосов — трагических и иногда комических. Возникающие вдруг резкие переходы раздирают кажущуюся мелодичность на хаотические части. Здесь во всем великолепии виден Фомин-трагик. Еще многие десятилетия русской музыке ждать Мусоргского, Чайковского, воплотивших тему смерти, рока с непостижимой силой, еще не создана Бетховеном его знаменитая

5-я симфония, лейтмотив которой станет синонимом судьбы. Но уже мы слышим у Фомина гениальный прообраз этой смертельной безысходности. «Орфей» — одна из вершин русской музыки XVIII века. И диву даешься — отчего мы со всей полнотой узнали эту музыку лишь почти двести лет спустя?!

В постановке мелодрамы на сцене Шереметевского театра в Останкине в Москве был дописанный кем-то благополучный конец. Но такой финал не был задуман самим композитором.

Эвридика уходит от певца навеки. Но остается музыка, созданная Орфеем, то глубокое мифологически обостренное переживание поэта, перешедшего границу жизни и смерти, перенесшего невыразимые муки, лежащие в основе всякого творчества… Остается спокойствие и холодность победителя, выжившего в трудной схватке с противостоящей реальностью. Спокойствие и холодность, как на портрете кисти неизвестного художника, на котором изображен Евстигней Ипатьевич Фомин. Лицо его сосредоточенно, взгляд направлен в сторону зрителя, одна рука лежит на клавиатуре небольшого клавикорда, другая будто приглашает нас прослушать новую мелодию, она как бы поддерживает лист нотной тетради, как бы вынимает из него какую-то пьесу, еще не законченную, но уже предназначенную в подарок нам, вместе со всем тем, что уже создано им — гением российской музыки…

ИЗОБРЕТАТЕЛЬ, ПОЭТ, МУЗЫКАНТ

Музыка отожествлялась ко многими художествами. Как то: к мелодии или к певцу, к такту, к стихотворству, к танцам, к телодвижению, к соединению всех наук и прочее…

Песни представляют самыя чувства или страсти сердца, приводящие душу в движение.

Г. Р. ДЕРЖАВИН

(Из неопубликованных заметок)

Что значит разбираться в музыке? В наши дни, когда огромные концертные залы переполнены слушателями, этот вопрос кажется неуместным. Тем не менее интересно — какими знаниями должен быть наделен или в какой степени должен быть подготовлен посетитель концерта, чтобы воспринимать исполняемое произведение? Иметь за плечами музыкальное образование? Или быть «подкованным» в элементарной гармонии и теории музыки? А может быть, он волен воспринимать музыку просто и непосредственно, без всякой подготовки, такой, какая она является ему, как являются перед неискушенным наблюдателем краски вечернего заката, звуки российского леса или мелодии русской песни? Музыкальное произведение ведь не только и не столько совокупность ритмов, тонов и гармоний. Это еще и своеобразное дыхание автора, его чувства, эмоции, наконец, его мысль, облаченная в форму оркестрового звучания. Можно и не зная специфической музыкальной техники, почувствовать пульс именно этого дыхания, осознать подспудную авторскую мысль.

Современный слушатель разнообразен. Музыка, и во многом классическая музыка, пронизала нашу жизнь так, что мы иногда и не замечаем, как насвистываем или мысленно напеваем ту или иную мелодию или арию, которую, даже не слушая, запомнили, когда она звучала из радиоприемника.

Собственно говоря, вся эта цепь рассуждений дана потому, что весьма трудно представить себе, как слушали музыку в России XVIII столетия. Каково было ее восприятие, понимание,

каков был круг людей, приобщенных к ней, что отличало знатока музыки от «простого смертного».

Вот почему привлекла мое внимание личность замечательного человека, столь разносторонне одаренного, что диву даешься: может ли один человек уметь сделать столько же?!

Все началось с одного музыкального издания.

Возьмем в руки этот сборник. Тщательно выгравированный на обложке пастушок напевает какую-то протяжную мелодию. Вокруг него — листья, травы, цветы, а вдоль всей обложки — куст, то ли ива, то ли рябина… «Собрание Народных Руских Песен с их Голосами. На Музыку положил Иван Прач. Печатано в Типографии Горнаго училища. 1790» — такова надпись на титуле. И все. И ни слова о том, кто проделал титаническую рабо-ту по сбору ста образцов российских мелодий, написал для первого, а затем переписал заново для второго издания сборника замечательный трактат-предисловие, в котором впервые попытался дать научную оценку русской народной песне. Ни слова о том, кто усердно напевал талантливому чешскому композитору Яну Богумиру (а иначе Ивану Прачу), собранную по крупицам народную музыку для переложения на ноты, о том, кто тщательно обрабатывал тексты песен и практически являлся автором этого уникального издания. И так, ни слова, целое столетие… Лишь в четвертом издании — 1896 года — впервые был упомянут Николай Александрович Львов.

Его имя ныне известно достаточно хорошо. Пособия по истории русской музыки, учебники и хрестоматии, музыковедческая и научно-популярная литература не обходит стороной и его жизнь, похожую на замысловатый приключенческий роман, и его творчество, неукротимость которого выражалась во всех областях человеческого опыта и знаний. Современникам он был известен и дорог не менее. «Сей человек принадлежал к отличным и немногим людям, он был исполнен ума и знаний, любил науки и художества и отличался тонким и возвышенным вкусом…» — писал о нем Гаврила Романович Державин. Того же мнения были и пииты И. И. Дмитриев, В. В. Капнист, И. И. Хемницер, и живописцы В. Л. Боровиковский и Д. Г. Левицкий, и композиторы Ф. М. Дубянский и Е. И. Фомин…

Дмитрий Григорьевич Левицкий рисовал Львова неоднократно. Разные были портреты. Но во всех было что-то неуловимо привлекательное, завораживающее, особенно в глазах, в разлете бровей этого юноши.

Первый портрет Львова работы Левицкого датирован 1774 годом. И в нем, по сути, уже отображен Львов подлинный, Львов

будущий, игриво, как бы походя, разбрасывающий и раздаривающий свои таланты друзьям. С другого портрета — уже 1789 года — глядят на нас те же неунывающие, немного озорные глаза. Но в волосах — проседь, выражение лица строже, задумчивее. Перед нами уже не просто дворянин Николай Львов, а почетный член Академии художеств, член Российской академии, глава и вдохновитель знаменитого петербургского литературно-художественного кружка, автор многочисленных стихотворений, а также трех комических опер.

Современникам Львова казалось, что он брался за слишком многое и эта разбросанность может стать роковой для его таланта. Но никто не мог предположить, что не было никакой разбросанности, что, наоборот, было подлинное единство в образе мышления, в поступках и творениях этого одаренного человека. Наверное, он попросту мог слишком многое…

И поныне, когда речь заходит о Львове, возникают однобокие вопросы. Потеряла бы что-нибудь, скажем, русская архитектура, если бы его не было? Что стало бы с российской поэзией, если бы он целиком отдался науке? Вообще, можно ли его назвать музыкантом или определить его приверженцем какой-либо «профессии»? Если даже попытаться ответить на них, то мы не сможем во всей полноте отразить суть его личности. Львов обладал многими талантами. Его хватало на всех и на все. Он всегда увлекался чем-либо всерьез и уходил в новое предприятие с головой. Он разбрасывался талантами и временем, как будто был бессмертным.

Ох ты гой еси, русский твердый дух!
Сын природных сил, брат веселости,
Неразлучный друг наших прадедов!

Если уж говорить по большому счету, то сделано им было в жизни столько, что начинаешь подумывать о правдоподобности приписываемых ему заслуг. Но в то же время кажется, будто не было создано им чего-то одного, главного, внушительного, с чем бы он вошел в нашу историю, того, что заставляло бы нас невольно вскрикивать: «А, это тот самый Львов!»

Он не создал бессмертной оперы. Хотя среди прочих других оперных либретто есть то, которое он написал для гениального Евстигнея Фомина и которое легло в основу первой русской народно-бытовой оперы — «Ямщики на подставе, или Игрище невзначай». Он не написал выдающейся поэмы, хотя его переводами из Анакреона, баснями и эпиграммами зачитывался весь свет. Он не изобрел «вечного двигателя», хотя в области

науки и техники он ни много ни мало был первоклассным изобретателем: ввел в строительное дело новый способ возведения построек из глины, впервые описал целебность кавказских минеральных вод, организовал производство русского сафьяна, открыл первое (!) в России Валдайское месторождение каменного угля, и не только открыл, но написал книгу «О пользе и употреблении русского земляного угля» и добился начала его добычи и изучения. Наконец, он не отстроил своего «Василия Блаженного», но был одареннейшим и плодовитейшим архитектором: почтамт в Санкт-Петербурге и Невские ворота в Петропавловской крепости, собор в Могилеве и замечательные усадьбы в разных концах России, такие, как знаменитый «Раек» в Тверской губернии, — все это дело его рук.

Не потому ли вся его жизнь обросла позднее легендами, что поразительная одаренность и внутренняя энергия его сочетались с не менее поразительной скромностью? Этот истинный Гражданин объединял вокруг себя людей, «питал» их творчество, поддерживал в трудную минуту, советовал, помогал, направлял. Но сам не стал «историческим героем» ни в литературе, ни в архитектуре, ни в науке, ни даже в музыке…

Впрочем, единственным, пожалуй, мощным напоминанием об имени Николая Львова стал тот самый невзрачный на первый взгляд сборник народных русских песен. Когда речь заходит об этом действительно эпохальном издании, то ныне всякий хотя бы немного искушенный в музыке человек скажет: да это же сборник Львова-Прача! Да, сборник, где даже не указано имя его настоящего создателя, тем не менее принес ему славу.

Однажды Львов напишет в своей поэме:

Я нашел с смычком некрашенный,
На разлад гудок нестроенный,
Я гудок взял не знаю как;
Задерябил на чудной лад,
Как телега немазана;
На колени играючи,
Поплелся ковыляючи.
Как ворона на застрехе,
Затянул было песенку,
Затянул, а неведь кому.
Не бессудьте, пожалуйте,
Люди добрые, русский строй;
Ведь не лира — гудок гудит…

Слова эти — его «кредо».

Итак, народные песни… С какой стати чиновник Горного управления занимается сбором музыкального фольклора? Что толкнуло его на эту титаническую работу, а кроме того, яа столь новое и слишком смелое для его времени предприятие? Ведь даже понятие «народная» песня утвердилось только после Львова и было введено им. До этого крестьянский распевы назывались «мужицкими» песнями, не считались музыкальными, и никто из композиторов не осмелился бы впрямую использовать сии мелодии для своих сочинений.

Я прижал к сердцу землю русскую
И пашу ее припеваючи:
Позовут меня — я откликнуся,
Оглянуся, но — не знаком никто
Ни одеждою, ни поступками.

Во время поездки по европейским странам и знакомства с культурой Европы Львова охватило страстное желание освоить и ее музыку. Он посещает французскую оперу, изучает современные музыкальные течения. Он видит, как смело используют, например, итальянские маэстро свою национальную мелодику. И уже тогда, очевидно, вызревает у него ощущение некоторой оторванности от блистающего европейского мира, ведь там, как он писал, негде и не с кем «отважную грянуть песенку», имея в виду песенку русскую. Уже тогда, с середины 1770-х годов, он начинает по крупицам собирать российские напевы, сочинителями которых «были козаки, бурлаки, стрельцы, старых служеб служилые люди, фабричные, солдаты, матросы, ямщики…». Думается, что многие из них он вынес в душе из детства, проведенного в селе Никольском под Тверью. А уже будучи опытным геологом и разъезжая по стране, Львов продолжал свои поиски, собирал новые жемчужины народных песен. Сколько было находок! Ведь как полевому исследователю Львову приходилось проводить долгие вечера в отдаленных селениях или даже под открытым небом, у костра. Как тут обойтись без песен, романсов…

Доволен песенкой простою,
Ямскою, хваткой, удалою,
Я сам по русскому покрою
Между приятелей порою
С заливцем иногда пою, —

сказал он сам о себе.

С «Собрания Народных Руских Песен…» начинается новая страница в музыкальной истории России. Еще ранее, когда сборник только готовился, Львов использует песни для написания оперы «Ямщики на подставе». Гармонизированные Фоминым, мелодии создали неувядаемую славу этой постановке, вызвавшей бурную отрицательную реакцию, в частности, со стороны Екатерины II, иногда чрезмерно кичившейся псевдонародностью опер собственного сочинения.

В опере, которую называли «буфф в русском роде», появились персонажи типа Фадеевны, Тимофея Буракина, молодого ямщика Яньки, «деревенского олуха» Вахруши, да к тому же еще пел в ней целый «хор певчих ямщиков». Если бы Гаврила Романович Державин, друг и покровитель автора либретто (он-то, наверное, и соединил при встрече руки друзей — Фомина и Львова), не приложил своих стараний и усилий, опера бы так и не увидела свет. Позднее поэт писал: «Великий Суворов разведывал, что о нем говорят ямщики на подставах (постоялых дворах. — *К. К.*), крестьяне на сходках. От граждан они получают известие о городских потехах, если в них сами не случатся».

«Самой первой степени поэт, — продолжал поэт, — ежели он в слоге своем нечист, тяжел, единообразен, единозвучен, не умеет изгибаться по страстям и облекать их в сердечные чувствования, — к сочинению оперы не годится. Не позаимствуют от него ни выразительности, ни приятности лицедей (так в старину называли актеров. — *К. К.)* и уставщик музыки. Сочинитель опер непременно должен знать их дарования и применяться к ним, или они к нему, дабы во всех частях оперы соблюдена была гармония». Что же Львов? Соответствовал ли он столь требовательным меркам своего старшего друга? Это отметил сам Державин. Он говорил: «Песня назначена природою для пения», а о творчестве Львова, отдавшего свою жизнь русской песне и вложившего эту песню в уста героев оперы «Ямщики на подставе», поэт замечает: «Оно просто, ближе к природе, нежели к искусству»…

Перед нами еще одно уникальное сочинение Николая Александровича Львова — ода «Музыка». Благодаря заботам Г. Р. Державина она сохранилась в его архиве. Причем переписана она дважды.

Ода является единственным в своем роде стихотворным трактатом-поэмой, где разбираются сущность, характер и способы эстетического воздействия музыки на человека.

В «Музыке» Львова отразилось музыкальное миросозерцание человека XVIII столетия. Создав оду, видимо, в 1790-е годы, то

есть в последнее десятилетие века, Львов как бы подвел поэтическую «черту» музыкальной истории послепетровской эпохи.

Результат, как нам кажется, превзошел все ожидания. Перед нами великолепное по слову, строю и стилистике стихотворение, а также глубокий «научный» эстетический труд поэта и ученого.

Полное название оды звучит так: «Музыка, или Семитония». Весь текст ее разбит на семь строф — «тонов». В одной строфе восемь строк. У каждой строфы слева автор нарисовал фигурную скобку и приписал краткий комментарий, как бы раскрывая смысл того, что он пытался в ней сказать.

Приведем оду полностью, так, как она записана в архиве Державина.

Музыка, или Семитония

Глагол таинственный небес!
Тебя лишь сердце разумеет:
событию твоих чудес
едва разсудок верить смеет.
Музыка властная! Пролей
твой бальзам сладкой и священный
на дни мои уединенны,
на пламенных моих друзей.
_____*дефиниция и призвание*

Как огонь, влечет, как гром,
разит закон твоей всесильной власти;
он чувства нежныя родит,
жестоки умягчает страсти.
Гармония! Не глас ли твой
к добру щастливых убеждает;
нещастных душу облегчает,
отрадной, теплою слезой?
_____*действие музыки*

Когда б подобить смертный мог
невидимый и несравненный,
спокойный сладостный возторг,
чем души в горних упоенны:
он строй согласный звучных тел
и нежных гласов восклицанье,

на душу, на сердца влиянье
небесным чувством бы почел.
_____*уподобление*

Не ты ль с небес к нам в век златой,
богиня нежных душ спустилась?
Принесшая волшебства строй,
жизнь смертных услаждать склонилась?
Ударил в воздух голос твой
размером хитрым, неизвестным,
и тем же трепетом небесным
сердца отозвались на строй.
_____ *откуда музыка взялась и как действует*

Как роза в вешни времена
хранит красы свои безценны:
так часто счастья семена,
в сердцах любовью насаждены,
скрывает живость юных лет.
Как солнцем роза разцветает,
твой глас, так сердце растворяет,
и огнь любви слезой блеснет.
_____*что она делает для любви*

Да будет мне неведом в век,
жестокой, строгой, злополучной,
нещастной, хладной человек —
противник власти стройной, звучной,
утехи не познает он!
Не встретит друга с восхищеньем,
сердечным не почтит биеньем
ни щастья плеск ни скорби стон.
_____*кто не любит музыки что с ним*

О сладкогласно божество!
На крыльях радости взвивайся;
греми, победы торжество,
в разящих звуках раздавайся,
сердца и души восхищай!
Но к нам свирелью низпустися
умильной, нежною явися
и к щастью смертных увещай.
_____разделение на major и minor

Но вернемся к сборнику русских народных песен.

«…В России сочинители народных песен совсем неизвестны, и, следовательно, оные более принадлежат всему народу…» — в этих строках предисловия к сборнику — сам Львов. Он не подписывал своих сочинений. Может быть, чтобы вот таким образом «слиться» с народной песней? На премьере «Ямщиков на подставе» 13 января 1787 года ни в афишах, ни в программах, ни в печати также не было имени автора либретто.

«Из великого числа песен нет двух, между собою похожих совершенно, хотя для простого слуха многие из них кажутся на один голос…» — слова по тем временам дерзкие, но справедливостью своею приведшие в изумление даже такого знатока, как придворный итальянский композитор Джованни Паизиелло, который, прослушав русские песни из сборника, «полагал оные произведением искусных музыкальных сочинителей»…

«Должно надеяться, что сие Собрание послужит богатым источником для музыкальных талантов и для сочинителей опер…» — эти надежды Николая Александровича Львова сбылись. Мелодии записанных им песен использовали, ими вдохновлялись практически все виднейшие русские композиторы, они перепечатываются из года в год в песенных сборниках вплоть до настоящего времени. Мы уже не мыслим сегодня музыкального воспитания и образования без таких, «добытых» из народной среды и увековеченных в нашей памяти Львовым народных песен, как «Во поле березонька стояла», «Из за лесу, лесу темного» (которая подвигнула М. И. Глинку на создание знаменитой «Камаринской»), и других. Львов же впервые выделил в особый жанр городской романс, из его материала черпали вдохновение создатели русской романсовой лирики — Федор Дубянский, Даниил Кашин и Осип Козловский.

Да и сам Николай Александрович Львов никогда не отказывал тому, кто обращался с просьбой посоветовать какую-нибудь мелодию для увертюры или каденции. Известна его проделка, которую учинил он, пользуясь незнанием российской музыки итальянским маэстро Карло Каноббио. Тот сочинял вступление к опере «Начальное управление Олега» на слова самой императрицы. Как-то на вечеринке Львов напел Каноббио «нужную» и понравившуюся тому мелодию, которую тотчас же, оркестровав, включили в партитуру. С тех пор помпезный спектакль начинался мотивом знаменитой разинской песни «Что пониже было города Саратова», за одно исполнение которой грозила смертная казнь…

Вот таков был этот человек, ушедший из жизни в расцвете сил, в возрасте 52 лет, занимавшийся всем подряд, но никогда тем, что не было бы ему близко или интересно. Вложив душу в уникальный песенный сборник, он заключил свое «Предуведомление» к нему такими словами: «Собрание сие имеет достоинство подлинника; простота и целость оного… нигде не нарушены». В этих словах как бы вся его жизнь, которая в служении русской культуре, в выполнении патриотического, гражданского долга, в его роли в развитии российской музыки имела «достоинство подлинника»…

Я от тебя не потаю,
По нотам мерного я непричастен вою.
Доволен песенкой простою…

НЕИЗВЕСТНЫЙ ДЕРЖАВИН

Когда поэт показывает нам наши лучшие стороны, нам это кажется преувеличенным, и мы почти готовы не верить тому, что говорит нам о нас же Державин.

Н. В. ГОГОЛЬ

В Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде на стеллажах рукописного отдела хранится почти весь архив выдающегося русского поэта Гаврилы Романовича Державина.

Сердобольною рукою тома его рукописей переплетены в добротные кожаные переплеты. Бумаги, бумаги, бумаги… Простые, разлинованные, с водяными знаками в виде гербов и монограмм. Еще не так давно, кажется, их листал сам Державин. Сохранность архива великолепна. Чернила будто едва просохли. Текст абсолютно понятен, словно и не прошло двух столетий, словно и не исчезли из письменного языка витиеватые «яти»…

Тома с коричневыми корешками, содержащие рукописное наследие Державина, заключают в себе трудно обозримые россыпи отдельных замечаний поэта об искусстве, неожиданных ретроспекций, цепочек записанных мыслей, обобщений, не говоря уже о стихах, специальных статьях и либретто. Кое-что почти неразборчиво, особенно в черновиках. Автор не всегда заботился о полноте их сохранности. Писал порою где попало и на чем попало. То ли времени было мало, то ли просто удачная мысль приходила в голову и записывалась тотчас, на первом же попавшемся под руку листке. Так, черновик либретто оперы «Есфирь» набросан на оборотах финансовых счетов и списков самых неопределенных домашних расходов: столько-то заплачено печнику, столько-то стекольщику, и т. п.

Если соединить все эти разрозненные записи в единое целое, то получится необычайно интересная картина богатой внутренней жизни человека той эпохи, занятого важнейшими делами на государственной службе, почти все оставшееся время уделяющего поэзии, но все-таки находящего какие-то часы, а порой минуты для фиксирования мыслей, переполнявших его до предела, мыслей, не высказать которые, не перенести на бумагу настоящий поэт, конечно же, не мог. И теперь благодаря этим обрывочным записям мы можем представить себе настоящий

облик духовно развитого, одаренного россиянина той эпохи…

«Державин и музыка» — тема, по-видимому, неисчерпаемая. Достаточно знать, как нам кажется, лишь его музыкально-эстетические воззрения, чтобы во многом понять представления о музыке конца XVIII века в России.

Парадоксален следующий факт — никто в России, ни до Державина, ни после него, по крайней мере вплоть до появления настоящих музыкальных критиков, таких, как В. Ф. Одоевский, В. А. Серов, не писал столь обширно и глубоко о проблемах музыки, а также и для самой музыки. Он создавал тексты и сценарии, он критиковал и оценивал, наконец, он помогал и организовывал музыкальную жизнь. В разные времена он дружил и сотрудничал с такими композиторами, как Д. С. Бортнянский, Ф. М. Дубянский, О. А. Козловский, В. А. Пашкевич, Д. Сарти, А. Ф. Тиц. Не было ни одного направления в музыке, которое бы он не осмысливал или в котором бы он не попробовал свои поэтические силы!

Он сам о себе написал однажды в эпитафии: «Мазилка, скоморох, солдат, писец, толмач». И сам же сделал примечания: «Мазилка» — «был охотник до рисования», «скоморох» — «любил музыку»…

Добрая шутка всегда была лучшим гостем в его доме, она рождала легкость в общении, легкость в мысли. Эта легкость помогала «скомороху» Державину с необычайной плодовитостью создавать, например, громадные оперные циклы. Ему одному принадлежит по крайней мере десяток оперных либретто и набросков к ним. Кто из литераторов XVIII столетия написал их столько же?!

Начав свое музыкальное образование в Казанской гимназии с игры на скрипке под руководством преподавателя, носившего звучную фамилию Орфеев, Гаврила Романович Державин не в пример воспитанникам лучших Петербургских воспитательных заведений довел свое знание в этой области до совершенства. Это позволяло ему высказывать веские суждения о музыке его времени, к которым прислушивались такие корифеи-энциклопедисты, как Н. А. Львов и А. С. Строганов. Он собрал и грандиозную личную музыкальную библиотеку, где хранились рукописи и списки лучших сочинений того времени. Оперные либретто им регулярно выписывались из разных мест. Свидетельством тому служит, например, «Щет его превосходительству Г. Р. Державину 1784 сентября 10», предъявленный Н. И. Новиковым за приобретение опер «Розана и Любим», «Бочар», «Два охотника», «Добрые солдаты», «Земира и Азор», «Любовник колдун», «Матросские шутки», «Новое

семейство», «Перерождение», «Торжество добродетели».

Его нотной библиотекой пользовались многие друзья — литераторы, художники, музыканты. Каждая рукопись, каждый ее список в то время были редкостью. Державин бережно хранил их, собственноручно записывая, кому и когда он передал тот или иной экземпляр…

Листая пожелтевшие страницы архива, нет-нет да и наткнешься на отдельные державинские записи, похожие на краткие афоризмы, заметки на память: «Колорит живописца есть гармония музыканта, а рисунок его мелодия»; «Пение родилось вместе с человеком. Прежде, нежели лепетал, подавал он гласы» (в изданиях произведений Державина эти слова приводятся неточно); «В древние времена… главными законодателями народа знатнейший были музыканты»; «С незапамятных времен были у нас мусикийские (музыкальные. — *К. К.)* орудия, а особенно труба». Все эти пометки, отдельные зарисовки отображают процесс мышления Державина, готовившего, но всей видимости, большую работу в области истории искусств. Подготовительные заметки для нее прослеживаются в течение долгих лет. Лишь чрезвычайная занятость и непрерывное творчество отстраняли его от осуществления замысла.

Но часть этого громадного труда Гаврила Романович все-таки закончил. Он назвал его «Рассуждение о лирической поэзии» и успел подготовить к публикации. Работа увидела свет позднее — в 1811–1815 годах, в «Чтениях в Беседе любителей русского слова», но не полностью. Вся последняя часть «Рассуждения» не опубликована и поныне, хотя исследователи изредка ссылаются на нее, правда, без обильного цитирования. Не вошла она и в недавно переизданную прозу Державина, том которой включал вышеупомянутое «Рассуждение». А между тем размышления о музыке, которые поэт высказывает в этой работе, представляют большой интерес и без последней, неопубликованной части теряют свою связность и полноту.

Все, о чем бы ни говорил Державин, выражает уже сформулированную нами идею «века минувшего» — «музыка и словесность — суть две сестры родные». Однажды на полях своих рукописей поэт записал: «Чтобы музыка могла подействовать на душу, надобно, чтобы присовокупилась к ней сестра ее — поэзия», — почти процитировав Плавильщикова (!), а в сущности, еще раз выразив мнение своего поколения. Его «Рассуждение о лирической поэзии» можно рассматривать и как исследование о поэзии, слове, языке, и как трактат по музыке, музыкальной эстетике. И то и другое настолько переплетено, что не поддается разделению, как «сестры» разлучению.

Державин пишет в «Рассуждении» об оде, а также об опере и песне. Неопубликованные страницы включают, в частности, его мысли о кантате, сонете, серенаде, оратории. Все это — «музыкальные» жанры, без музыки не существующие. Поэт, пытаясь разобраться в сущности взаимодействия искусств, последовательно вникает в закономерности их построения.

Во-первых, Державина крайне интересует опера. Он прекрасно понимает, что этот жанр укоренился в России не так давно, что имеет свойство инородного предмета, проникшего не без болезненных ощущений в тело музыкальной жизни России. Но он в числе первых со всей серьезностью и последовательностью делает вывод: «Долгое время опера была забавою только дворов, и то единственно при торжественных случаях, но, как бы то ни было, ныне уже стала народною… Скажу более, она есть живое царство поэзии». Державин как бы предощущал необыкновенный взлет оперного искусства, связанный с приходом Глинки. То есть не просто популярность оперы как жанра, что уже произошло давно, а проникновение ее в сознание самых широких масс населения, воздействие ее на реальные исторические и государственные процессы. «Ничем так не поражается ум народа и не направляется к одной мете правительства своего, как таковыми приманчивыми зрелищами. Вот тонкость политики ареопага (имеется в виду правительство. — *К. К.)* и истинное поприще оперы. Нигде не можно лучше и пристойнее воспевать высокие сильные оды, препровожденные арфою, в бессмертную память героев отечества… как в опере на театре».

Державин словно предощущал глинковского «Ивана Сусанина» и грядущего «Князя Игоря» Бородина. Но в его время героические сюжеты из отечественной истории были также в употреблении. Сам поэт писал оперные либретто на исторические темы — «Добрыня», «Грозный, или Покорение Казани», а также «Пожарский, или Освобождение Москвы — героическое представление в четырех действиях с хорами и речитативами».

Постепенно в «Рассуждении» Державин переходит к рассказу о песне. Не мог он не вспомнить в первую очередь своего друга — Н. А. Львова, составившего знаменитое «Собрание русских народных песен». «Российские старинные песни, — пишет он, — разделяются на три статьи: на протяжные, плясовые и средние. О характере, мелодии и сходстве их… видно в предисловии покойного тайного советника и кавалера Львова, при книге, изданной им в 1790 году о народном русском пении, где всякого содержания песни, собранные старанием его, положены на ноты придворным капельмейстером Прачем».

Державин советует поэтам искать множество любопытного и разнообразного в народных песнях, особенно в их слоге и образности. Но в то же время он не противник новым, бурно развивающимся песенным жанрам — романсу, лирической и застольной песне. Единственно, о чем он напоминает, так это о том, что сочинитель не должен забывать о древних песенных основах, без которых его произведение не станет подлинно народным, не найдет у слушателя душевного отклика. По этому поводу он замечает: «Наконец, в песне все должно быть естественно, легко, кратко, трогательно, страстно, игриво и ясно без всякого умничества и натяжения. Превосходный лирик должен иногда уступить в сочинении песни ветреной, веселонравной даме».

В последнем немало преуспевал и сам поэт. В иных своих сочинениях он настолько увлекается представившейся ему темой, столь отчетливо «слышит» лейтмотив ее, что даже не успевает вовремя поставить точку. Он спешит продолжить изложение своих ощущений на бумаге. Так, создав в 1802 году стихотворение «Лизе. Похвала розе», он не останавливается на этом и прибавляет к нему «примечание», которое должно будет, по его мнению, служить подспорьем будущему композитору: «Музыка должна быть для гитары и разложена так, чтоб после каждого куплета были припевом сии четыре стиха: «Лиза, друг мой милый, юный, Розе глас свой посвящай. На гитаре тихострунной Песнь мою сопровождай…»

И вот перед нами страницы других, не менее интересных рассуждений Державина, не вошедших ни в один из его опубликованных сборников. Видимо, поэт много думал над изложением, потому что в беловом тексте постоянно встречается разнообразная правка и дополнения. С учетом этих мелких исправлений мы и попробуем прочитать интересующие нас заметки.

Начинает Державин с кантаты.

«**Кантата** — небольшое лирическое музыкальное сочинение, получившее происхождение свое в Италии. Она может заключать в себе канционету (краткую оду), мотету (церковный гимн) и кантату (песнь благородную, нравоучительную). Все они и прочие в Италии известныя, на музыку полагаемыя стихи, вошли в большое употребление не токмо в их отечестве, но и по всей Европе, со времен… Данта, Петрарха и Бокация».

Закончив сию историческую справку, поэт постепенно переходит к российской кантате.

«У нас кантата известна как под собственным ее именем, так и под названием концерта и простой канты. Концерты поются в

церквах одною голосовою хоральною музыкою, а канты — в семинариях и мирских беседах певались в старину с гуслями и другими инструментами, как и духовный песни, более же одними голосами; ныне редко… Обыкновенно составляются… канты из разных житейских произшествий, мифологических, исторических, пастушьих и любовных, а особливо в случаях важных, торжественных. Например… на приезд из чужих краев великой княгини Марии Павловны… которыя на музыку положил… г-н Бортнянский».

Как настоящий знаток всех нюансов этого музыкального жанра, Державин углубляется в более частные подробности, связанные с сочинением кантаты. Он пишет: «Она не требует высокаго парения и сильных выражений, приличных оде или гимну, и должна изображать просто, ясно, легко всякия умиленныя, благочестивый, торжественныя, любовныя и нежныя чувствования, в которых видно бы было более чистосердечия и страсти, нежели умствования и затей».

Державин со знанием дела разбирает и саму структуру кантаты, он видит в ней соединение слова и музыки в особой, только ей присущей форме.

«Поэт не должен в ней выпускать из виду своего предмета и представлять его естественно, более в чувствах сердца, нежели в действии. Для сего самаго кантата разделяется на две части: на речитативы и песни. Речитатив ничто иное есть как музыкальный рассказ или разпевное чтение с музыкою, предварительно изображающей положение духа, и служит вступлением в начале песней. Песни представляют самыя чувства или страсти сердца, приводящие душу в движение. Речитатив должен быть тише и простче, а песни живее и пламеннее, а особливо хоры».

Наиболее интересны в неопубликованной части «Рассуждения о лирической поэзии» мысли Державина об оратории. Жанр этот, чрезвычайно развитый в России рубежа XVIII–XIX веков, не случайно привлекал пристальное внимание знатока музыки. Опера постепенно вытесняла ораторию. Музыка в совокупности с театральным действом все более и более привлекала зрителей и композиторов. В этом смысле примечательным является нам сопоставление, а порою и противопоставление Державиным оратории и оперы, как и обычные для «Рассуждения» наставления поэта для сочинителей.

Итак, рассуждения об оратории.

«**Оратория** (oratio, или речь) — музыкальное, некоторою частию драматическое, а более лирическое сочинение, подражательно из древней греческой, перемешанной с хорами, трагедии заимствованное…

Оратория с оперою различествует в том, что… в оратории поющие лица не облекаются в театральные одежды, а в опере в такия, какой народ и состояние представляют. В оратории поющия лица не действуют и в разговорах не имеют почти никакой связи, а опера есть связная драма. Цель оратории одна только та, чтоб возбудить в слушателях те же сердечныя чувствования, кои воспеваются; а в опере представляется действие, лица имеют в изъяснениях своих завязку и прочия драматическия принадлежности. Опера блистает великолепием, лица ее открыты; в оратории, напротив, поют с великим смирением, и естли же можно, то и сокровенны, дабы пение казалось с облаков, подобно ангельскому, и во время продолжения онаго какою бы кто из певцов неосторожною размашкою или неприятною физиономиею не вделал соблазна и не привел в смех слушателей. Опера для зрения, а оратория для слуха. Опера земное, а оратория небесное пение. Оперу должно, не спуская глаз, смотреть, а ораторию слушать с закрытыми глазами. Опера представляется на театре во всякое время, а оратория токмо в… знаменитые праздники или в дни, особому благоговению посвященные… на театрах и в домах; а по тому здесь пристойнее может оратория назваться большею кантатою…

Есть ли в оратории речитативы, арии, дуеты и прочия песни для применения музыки и отдохновения необходимы, то должны быть они, сколько можно, не столь часты и сокращенны для возбуждения только, или, так сказать, для воскрыления хорального пения. Главное свойство оратории — хор. Он есть глас… целой вселенной… Равномерно лица в оратории допускаются только для того, чтобы разными их характерами сочинителю музыки дать случай блистать своим искусством в оттенках чувств или страстей. Никогда не должен сочинитель оратории спускать с глаз главного своего предмета, ни выше его не возноситься, ни ниже не спускаться, а всегда от него заимствовать, и к нему только относить свои чувства, тем паче не уклоняться к личности, или к каким поучениям, ибо оратория не богословие. Стихи должны быть в ней без всякой пышности и натянутых прикрас, плавны, просты, умилительны. Нежныя и утонченный, сладострастный песни, каковы бывают в операх и кантатах, важности ея не соответствуют и со всем не у места. Стихотворец для сочинения оратории потребен не самой высокой степени, но посредственной, который бы умел только делать стихи для музыки способный, изъявляющие кроткия… чувства».

На этом завершается «Рассуждение о лирической поэзии» Г. Р. Державина, имеющее самостоятельное литературное значение, но все-таки, как нам кажется, являющееся частью некой

большой работы по истории искусств, задуманной поэтом. О возможном замысле такой работы говорят, например, и другие наброски Державина, сохранившиеся в его архиве, в которых он пытается хронологически проследить развитие европейских «художеств», в том числе и музыки. Любопытна в этом смысле таблица сопоставления музыки и живописи — своеобычный структурный, тематический анализ этих искусств в развитии. Ничего подобного в эстетической мысли России до этого не встречалось. Если бы Державин осуществил задуманное, то мы вправе были бы говорить о первой синтезированной истории эстетики, принадлежащей перу российского автора.

Свои беглые записи Державин так и озаглавил: «О художествах».

Он пишет:

«Действия художеств есть не что иное, как изображение предметов естественных, или видимых, духовных, или невидимых.

Некоторые художества по свойству своему способны изображать первое; другия изображают второе. Одно из них, и потому самое совершенное, изображает и видимое и невидимое, то есть Поэзия.

Живопись и скульптура изображают одни предметы видимые. Музыка — одни предметы невидимые…

Есть ли б кто воздумал спросить: почему живопись не шла рядом с скульптурой? Поелику и та и другая изображают чувственныя предметы? Отвечать не трудно: для сильнаго впечатления на грубый, неочищенный разум живопись недостаточна. Мы примечаем, что у диких не письменным изображением представляются предметы, а всегда какими-нибудь деревянными или каменными уродливыми болванами, или статуйками.

Следовательно, как развивались понятия человека, по положении его на земле… таких свойств и художествы на свете выходили, и по сей самой причине, поелику музыка изображает одно чувство сердечное и ничего телеснаго изобразить не может, то и усовершенствовалась она позже других.

Так как музыка представляет предметы невидимые, а живопись телесныя, то сравнивать таланты художников трудно; часто в музыканте понравится то, чего и изъяснить не можешь; со всем тем я попытаюсь и покажу характеры и того и другаго художества.

До 1529 года музыка состояла из однаго педантическаго раздробления нот и уродливых фуг; так что папа Марчелло II решился церковную музыку уничтожить. Певчий его по имени

Палестрина упросил папу не издавать сего повеления и выслушать только обедню на музыку, им положенную, которая такое произвела действие, что не только намерение папы отменилось, и вообще музыка осталась при церкви, но творение сие сделалось образцом гармонии, почему и назван сей Палестрина отцом гармонии, и сравнивать его можно с Рафаелом и Каррежием».

После этих слоев Державин начертал два столбца для сопоставления европейской живописи и музыки. Наряду с уже упоминаемыми им Д. Палестриной, Рафаэлем-Санти и А. Корреджо он также включает немного измененные им (по правилам языка XVIII века) имена других музыкантов и художников. Так, мы встречаем в его записи итальянских композиторов Л. Лео, Н. Порпора, А. Скарлатти, Д. Перголези, живописцев: фламандца П. Рубенса, итальянцев Г. Рени, П. Веронезе и др.

«**Музыканты!**

Палестрина…

Характер в сочинениях его силен, благороден, привлекателен, чудное везде простое и ясное согласие всякому понятное.

Музыка на обедню папы Марчелло до сих пор почитается образцом великого вкуса и дарования.

Лео…

Благороден и высок; соединяющий богатую гармонию со всею строгостью музыкальных правил.

Порпора…

Прост, нежен в вокальной мелодии, ведет прямо к сердцу.

Ал-р Скарлати…

Характерен, живописец страстей, силен, богат в воображении.

Анфосий…

Живое и веселое воображение

Перголези…

Чувствителен, глубокий меланхолик».

Живописцы

Рафаел и Карреж…

Изобильное воображение, простота, благородство в фигурах.

Колорит живописца есть гармония музыканта, а рисунок его мелодия.

Гвидо Рени…

Рубенс…

Аннибал

Караш

Павел Веронезский…

Если проследить за мыслью Державина, высказанной им чуть ранее, — о том, что музыка «усовершенствовалась… позже других» художеств, то станет ясно, почему в своей схеме он, проводя параллели, не соблюдал хронологические рамки. Одни и те же, по его мнению, характеристики, соответствующие «усовершенствованию» художеств, не совпадают по времени. Державин ставит Скарлатти и Рубенса на одну «горизонталь», а между тем их разделяет полтора столетия.

Что же в таком случае для него является критерием, позволяющим их объединять? Прямого ответа на сей вопрос не найти, так как Державин не дает даже намека на него. Скорее всего объединение это было субъективным. Но не произвольным. Поэт пытался найти соединительные нити в творчестве музыкантов и художников, исходя из того эмоционального воздействия, которое оказывают их произведения. Он делит авторов на особенно «благородных» и «изобильных» (Палестрина — Рафаэль), на «простых» и «сердечных» (Порпора — Рени), «характерных» и «страстных» (Скарлатти — Рубенс), «живых» и «веселых» (Анфэсий — Веронезе), и, наконец, на «чувствительных» и «меланхоличных» (Перголези).

Державин искал ключ к своей эстетической системе, он экспериментировал и поэтому не всегда еще был точен. Тем более в черновых набросках. Когда он посылал их на просмотр своему другу — Евгению Болховитинову, тот делал на полях массу заме^чаний, а порою и тактично указывал на ошибки. «А ваше разделение по песнопевцам вовсе не годится», — утверждал Болховитинов относительно «Рассуждения о лирической поэзии». Державин учитывал некоторые замечания, но в целом оставался при своем мнении, видимо, глубоко продумав внутреннюю структуру и стержень цикла своих эстетических произведений.

Готовившаяся им «история искусств» — один из таких неосуществленных трудов…

ГОСТИНЫЙ ДВОР — НА СЦЕНЕ

Капельмейстер обязан стараться, чтобы… изготовлены были пристойный зрелища; полагая по крайней мере на всякой год по одной или по две оперы новых сериозных; и по две новые оперы комические с балетами.

(Из Указа Екатерины II от 12 июля 1783 года)

Российский музыкальный XVIII век, кроме всего прочего, знаменателен уже и тем, как к нему относились в разное время пытливые исследователи отечественной культуры. То его почти не замечали, то вдруг начинали превозносить и ставить все его открытия и начинания во главу угла, то эти бурные периоды, отличающиеся своими противоположными полюсами, сменялись длительными временными охлаждениями, и, казалось, будто дискуссий не было вовсе и уже не будет никогда. Но нет, они возникали и возникают вновь.

Композитор Василий Пашкевич в нашей культурной памяти продолжает жить как частица сердца своей эпохи, сердца, питающего живительным теплом наш нынешний культурный кругозор.

Его иногда недооценивали, а иногда чересчур перехваливали. Право, хвалить было за что. Будучи прекрасным скрипачом, талантливым дирижером, одаренным организатором театральных действий, он вошел в отечественные анналы как выдающийся сочинитель, встал у истоков становления русской оперы.

Само понятие «русская опера» широко бытовало в XVIII столетии. Просматривая бумаги Дирекции императорских придворных театров или же указы, связанные с музыкальной театральной деятельностью в России той эпохи, нельзя не отметить четкой градации оперного жанра, разделявшего и театральные труппы (как по составу, так и по характеру выплаты жалованья), и слушателей — по вкусам и привычкам. По одному штатному расписанию существовала русская опера, по другому — «италианская», по третьему — «французская» и по четвертому — «немецкая». Все это доказывает избирательность и многогранную изысканность интересов тогдашней публики, а главное — приверженность любителей музыки к «модному» в XVIII столетии

представлению о так называемом «хорошем вкусе».

«У него дурной вкус», — говорим мы порою о незадачливом собеседнике, выразившем негодование по поводу какого-нибудь довольно известного сочинения или его автора. Тем самым мы как бы подчеркиваем собственную принадлежность ко вкусу «не дурному», то есть «хорошему». Хотя наш «оппонент» остается о себе того же мнения. «На вкус и цвет товарищей нет», — гласит расхожая поговорка. Но тем не менее всегда, в какой-то отрезок времени, заключающий в себе некоторую эпоху в развитии культуры, господствуют определенные общие представления о том, что должно принимать за «красивое», «эстетически прекрасное», «передовое» и, наконец, «модное» в области искусств, а что нет. И вот тогда-то пусть на время, но находятся «товарищи по вкусу».

Понятие «вкуса» родилось во Франции. За ним скрывалось представление о том, что человек должен обладать особой душевной способностью реагировать на воздействующее на него произведение искусства. Иначе говоря, вкус решал — принимает ли зритель произведение или нет, испытывает ли положительные или отрицательные эмоции от соприкосновения с ним. Если не ощущает ни того, ни другого, значит, он лишен способности восприятия, а значит — и вкуса. Можно сравнить сей процесс с обычным принятием пищи. Если у человека развиты вкусовые рецепторы, то он будет испытывать гамму разнообразных ощущений при употреблении той или иной еды: перец — дает одно ощущение, соль — другое, сахар — третье. Наличие вкуса к искусствам предполагало естественное нахождение внутри человека некоего шестого органа восприятия, способного реагировать на боль, радость, горечь, восторг или неприязнь, возникающие при встрече с творением мастера. Подобный вкус развит в той или иной степени у всех людей. Вот почему для особо развитого человека важно было иметь не просто вкус, а «хороший вкус».

Теория «хорошего вкуса» достигла максимального развития в Европе к XVIII столетию. Определить «положительность» восприятия прекрасного пытались многие мыслители. Особо преуспел в этом французский философ Декарт. Главным критерием в переживании искусства он считал разум. Для него «хорошим» было все то, что «разумно», «рационально». А под его влиянием и вкус определялся как «естественный разум, доведенный изучением до совершенства».

В России середины XVIII века хорошо знали философию Декарта. Но прогрессивные деятели культуры пытались выработать свой взгляд на вкус.

Еще В. К. Тредиаковский, много писавший о музыке и переводивший оперные либретто с итальянского языка, отмечал: «Нежность слуха весьма различна… Француз над италианскою музыкой хохочет; а итальянец французскую презирает. Чудно!» По прошествии значительного времени Г. Р. Державин отмечал все ту же своеобразную путаницу в освоении «вкусовых» теорий: «Тонких знатоков мало, вкусы различны, и миг удовольствия — шаг к блаженству». П. А. Плавильщиков гневно осуждал на страницах журналов «какое-то вредное влияние ненавидеть свое собственное». Он был уверен в том, что придет время, когда россияне «перестанут занимать чувства у других и предадутся собственному ощущению, отдадут справедливость самому себе и тогда возникнет торжество и совершенство истинного нашего вкуса».

Взгляды на вкус могли базироваться и на безоглядном разрушении общепринятых построений. Так, придворный статс-секретарь А. Б. Храповицкий оставил в своих «Памятных записках» такое мнение самой Екатерины II об укоренившихся вкусовых понятиях. Когда 7 декабря 1790 года в присутствии императрицы зачитывалось для утверждения начало либретто оперы «Федул», премьера которой должна была состояться вот-вот, Храповицкий стал усердно объяснять ей обычные правила дуэта. Не успев закончить, он получил безапелляционный ответа «На это плевать!»

Против деления вкуса на «правильный» и «неправильный» наиболее последовательно выступал поэт Г. Р. Державин. Он пытался разорвать узкие классические рамки, ограничивающие положительность восприятия искусства. Державин настаивал на самобытном праве художника создавать произведение по собственному представлению, окрыленному высокими стремлениями: «Поистине вдохновение есть один источник всех… лирических принадлежностей, душа всех ее красот и достоинств: все, все и самое сладкогласие от него происходит, — даже вкус…»

Державин вкладывал в понятие вкуса — «сладкогласие». Иногда он называл его «согласием». Гармония, сообразность, законченность были уделом классицизма. Но в этой гармонии Державин не искал лишь математически выверенных стереотипов. К ней могла быть отнесена и простая песня, имеющая свое «согласие», и мелодия деревенской свирели, несущая свое «сладкогласие».

Мы немного отвлеклись от темы для того, чтобы выяснить: а что же сделал Пашкевич выдающегося в развитии «хорошего вкуса» у наших соотечественников? В области «италианской оперы» — ничего. В области «французской» и «немецкой» — тоже.

Но вот в русской…

«Член знаменитейших в Европе ученых обществ» Галлер, выпустивший в Санкт-Петербурге в 1781 году свою книгу «Свойства забав и увеселений человеческих», недвусмысленно намекал на то, что изображать быт во всех его подробностях, показывать «низшие сословия» в несчастии, в переживании никак нельзя. Ведь все это — низменный мир, его нужно не отображать, а «направлять» и «воспитывать». Но еще за два года до появления этой книги столицу Российского государства покорила опера Пашкевича «Несчастье от кареты». Кто же были ее героями? Самые что ни на есть обычные крепостные крестьяне Лукьян и Анюта. На основе тем и мелодий народных песен композитор раскрывал душевный мир простых людей, показывал глубокую внутреннюю правду их жизни. В сюжете же удивительно точно и характерно отображены треволнения «вкусового» XVIII века.

Помещик Фирюлин — образец преданности «хорошему вкусу» — стремится приобрести по последней моде лучшую карету французской работы. Денег на нее не хватает. Он думает продать своего крепостного Лукьяна, который будет разлучен с невестой Анютой.

На слезы посмотри тебе подвластных,
Страданье прекрати тобой несчастных! —

молят его об изменении решения влюбленные крестьяне…

В одном из ленинградских архивов, в фонде Шереметевых мне встретилось описание действующих лиц и костюмов из постановки оперы в их усадебном театре. С удивлением я прочитал о том, что роль Фирюлина играл выдающийся композитор, современник Пашкевича крепостной Степан Дегтярев… Опера заканчивалась счастливо. Фирюлин жертвует иноземной каретой, жених и невеста соединяются. «И крестьяне любить умеют», — доказывал либреттист Я. Княжнин, а Пашкевич подтверждал эго с большим мастерством яркой музыкой.

Уже через год после выхода книги Галлера — в 1782-м — Пашкевич потряс петербургского зрителя другой своей оперой. То был знаменитый «Санктпетербургский гостиный двор», ныне прочно вошедший в музыкальные учебники и хрестоматии.

Оперу знали и слушали, как говорится, все слои населения. Музыка ее удовлетворяла эстета своей профессиональностью и утонченностью, остроумный сатирический сюжет давал повод для пересудов, толков и аналогий, наконец, атмосфера купеческо-чиновничьего быта преподавалась столь густо и сочно, характеры персонажей были столь узнаваемы и близки простому обывателю,

что казалось, будто сама реальность взошла на сцену музыкального театра и разыграла перед неискушенным и искушенным зрителем очередную свою драму. Заслуга этой постановки многие годы приписывалась лишь Михаилу Алексеевичу Матинскому, о Пашкевиче слегка забыли. Матинский в самом деле стал душой оперы. Чуть позднее Гаврила Романович Державин, хорошо знавший Пашкевича и друживший с ним, заметит: «Комический оперист… заимствует содержания свои из романов, общежития, шутит благородно, более мыслями, нежели словами, избегая площадных, а паче перековеркивания их по выговору иностранцев». Выдающийся ученый, преподаватель географии и геометрии Смольного института, литератор М. Матин-ский умел «шутить благородно». Предвосхитив (задолго и всерьез) комедии А. Островского, он бичует взяточничество и стяжательство, высмеивает барышников и скряг. Недаром оперу по-другому называли еще и так: «Как проживешь, так и прослывешь». Купец Сквалыгин и его зять Крючкодей уже самими именами своими вызывали бурную реакцию зрителей. А уж когда, обращаясь непосредственно к публике, Крючкодей затягивал популярную «чувствительную» арию — «Ах, что ныне за время! Взяток брать не велят…» — зал надолго оглушался овацией.

Василий Пашкевич был из плеяды тех, кто писал о народе и для народа. Но приходилось ему выполнять заказы и иные. В 1790 году состоялась премьера «исторического действа» «Начальное управление Олега» на либретто самой Екатерины II, которая написала его, по ее словам, «в подражание Шакеспиру». Все лучшие силы двора были задействованы в постановке. Ряд текстов для хоров, например, взяли из наследия Ломоносова. Музыку писали прославленные итальянцы Джузеппе Сарти и Карло Каноббио. Но по ходу сюжета нужно было украсить княжескую свадьбу в третьем действии. И тут вспомнили о Пашкевиче, который замечательно использовал русские народные свадебные и другие обрядовые песни еще в «Санктпетербургском гостином дворе». Пашкевич пишет свадебные хоры и к «Олегу», добавив в оперу-действо широко известные напевы «По сеничкам, сеничкам» и «Слава на небе солнцу высокому». Помпезная постановка как нельзя лучше демонстрировала все перипетии и противоречия музыкального XVIII столетия: перехлест народного и официозного, одновременное взаимовлияние и несовместимость итальянской и российской музыкальных традиций. Опера-действо была похожа на невиданный музыкальный сплав, назначение которого так и осталось без определенного адреса и смысла…

Пашкевичу спектакль особой славы не принес. Почета тоже.

Хотя и еще ранее, в 1786 году, он писал оперу «Февей» на другое — сказочное — либретто императрицы. Постепенно имя его все реже и реже всплывало в служебных списках, наградных листах *и* документах «дирекции над зрелищами и музыкою». Автор партитур к шести крупнейшим оперным постановкам, он вовсе не заботился о том, чтобы оставить подробные сведения и о себе, сведения, столь необходимые биографу. Мы ныне знаем о его жизни лишь понаслышке, столько, что этого даже не охарактеризуешь словом «мало». Имя его встречается и в документах павловской эпохи, когда он несколько отошел на второй план. Сбывалось горестное высказывание героя «Санктпетербургского гостиного двора» — крепостного Лукьяна: «На свете таково: кто шут, кто плут, того не гнут; а тот страдает, кто работает». И хотя сама опера еще многие годы не сходила со сцен столичных и провинциальных театров, создателем ее принято было считать одного Матинского. Два столетия спустя, после создания музыки, справедливость восторжествовала и, думается, восторжествует вновь, в отношении тех прекрасных сочинений Василия Алексеевича Пашкевича, которые еще скрыты от нас на стеллажах отечественных и зарубежных архивов.

«СОЛО НА РАССТРОЕННОЙ СКРИПИЦЕ…»

Купи еще полдюжины скрипок с принадлежностями для здешних ребятишек,

А. В. СУВОРОВ

(Из письма адъютанту)

«Вся Европа, как Хандошкина скрипка, на разладе», — произнес на одном из светских приемов при российском дворе крупный сановник, не предполагая, что выражение вскоре станет крылатым. Слова эти прозвучали через год после кровавой Аустерлицкой битвы, унесшей множество жизней и показавшей угрожающую силу пресловутого европейского «разлада» на самой заре XIX столетия.

Но при чем здесь скрипка, ставшая символом в выражении политика? И кто таков этот Хандошкин, чье имя не сходило в те времена с уст любителей и знатоков изящных искусств?

Не перестаешь удивляться тому, насколько окутана легендами жизнь российских музыкантов конца XVIII столетия. Многочисленные факты биографий искажены или утрированы, заманчивые перипетии судеб часто значительно преувеличены, вплоть до самых невообразимых, даже курьезных анекдотов. Чтобы докопаться до правды, разглядеть истинное лицо композитора той эпохи, нужно, подобно реставратору живописных полотен, слой за слоем снимать наросты времени, открывая сначала одну, потом другую запись и лишь где-то под самый конец испытать радость от прикосновения к оригиналу.

Иван Евстафьевич Хандошкин не был исключением из этих, сложившихся в нашей истории, правил. Прожив жизнь яркую и блистательную, он не оставил после себя ни архива, ни автобиографических записок и обрек себя на участь личности из легенды…

С каких времен в России начали играть на скрипке? Казалось бы, что данный инструмент к нашей культуре прямого отношения не имеет. Ан нет. На одной из фресок Софийского собора в Киеве, датируемой XI веком, мы видим музыканта, который сосредоточенно играет на инструменте, поразительно похожем на скрипку! Так же держит его, так же прижимает к плечу, так же

поставлены его пальцы, так же ведет он по струнам смычком… Разве что форма инструмента чуть отлична. Нет еще того изящного изгиба корпуса, что появился только к XVI столетию…

Скрипка заняла полноправное место в европейском музыкальном мире лишь в XVII веке. «Она в музыке является столь ясе необходимым инструментом, как в человеческом бытии хлеб насущный», — безапелляционно заявлял некий маэстро. В это же время возродилась скрипка и в России. На странице букваря Кариона Истомина, изданном в Москве в 1694 году, там, где идет рассказ о букве «пси», мы замечаем рисунок, изображающий настоящего скрипача. «Музыка пение сладкое», — гласит надпись, а под ней слаженно играет ансамбль — гуслист, дудошник, бандурист и заправляющий всем скрипач. Почти двести лет спустя, на заре XX столетия, эта картинка так понравилась основателям известного московского «Кружка любителей русской музыки», что они использовали ее как свою эмблему…

Скрипка в России XVII–XVIII веков была вспомогательным инструментом. Исполнители входили обычно в состав какого-нибудь оркестра — не более. В западноевропейских странах заметна была та же тенденция. И только когда такие мастера, как семейство Амати, Д. Гварнери, А. Страдивари, научились из обычных кленовых досок выделывать чудеса, начался взлет индивидуального скрипичного искусства. Иван Хандошкин сыграл в нем немаловажную роль.

Позднее кто-то назвал его «русским Паганини», пытаясь присвоить ему как титул имя гениального итальянца, хотя должно было бы сделать наоборот, ведь когда Иван Евстафьевич ушел из жизни — в 1804 году, — итальянский «демон скрипки» еще только начинал свой путь к зениту славы. Современником Хандошкина был и Иван Андреевич Батов, знаменитый крепостной, скрипичных дел мастер. Вместе они явились воплощением блистательного взлета искусства игры на «божественном» инструменте в России…

Как правило, стать выдающимся музыкантом в XVIII веке, сколь это ни парадоксально, мог лишь представитель низших или «средних» слоев общества — из служащих, мастеровых или мещан. Почти нет примеров того, чтобы на музыкальной и, в частности, на композиторской орбите высшего ранга появился выходец из родовитой знати. И понятно почему. Музыкантчтрофессионал, а тем более свой, русский, считался еще за ремесленника, за необходимую принадлежность и изысканное украшение придворного декора, но отнюдь не его действующим лицом, тем более отнюдь не почитаемым творцом. Музыкант

аккомпанировал жизни и быту двора, но не был ею. Так же как и актер, он был лишь живой марионеткой и частенько не приглашался даже за стол.

Это совсем не значит, что среди крупных сановников или членов их семей не знали музыки. Напротив, музыкальное образование было развито весьма широко. Например, игрой на клавикорде — очень дорогостоящем и достаточно редком в то время инструменте — увлекались и виртуозно им владели княгини Е. Р. Дашкова и А. Д. Кантемир, баронесса Черкасова, граф Головин и князь Трубецкой, дети знаменитого издателя песенного сборника «Между делом безделье», крупного государственного деятеля Григория Николаевича Теплова. Более того, вышеупомянутые лица успешно музицировали на частных светских концертах. И все же… Музыка была как бы дополнительным предметом туалета, роскошью, забавой. Но не становилась еще напряженным трудом, величественным идеалом, смыслом жизни.

Для сына же портного Ивана Хандошкина она с детства была таковой. «Природный русский», как его позже характеризовали современники, он в юные годы «охотился всегда к скрипке…». Благодаря своему таланту и упорнейшему труду он попадает сначала в обучение к итальянскому скрипачу Тито Порто, практиковавшему в России, а затем, пятнадцати лет от роду, в 1762 году — в придворный оркестр. Не прошло и нескольких лет, как он получает звание капельмейстера и первого камер-музыканта.

Начинается то двадцатилетие в жизни даровитого скрипача, в течение которого его имя становится ошеломительно популярным и даже нарицательным. Хандошкин, или Антошкин — так его еще называли, — начинает свою интенсивную концертную деятельность. Его приглашают преподавать в музыкальных классах Академии художеств, той самой Академии художеств, где в это время учится будущий гениальный композитор Евстигней Фомин. Кто знает, может, именно муза Хандошкина отвлекла одаренного Фомина от карьеры архитектора и живописца, и вопреки настояниям преподавателей он стал позднее музыкантом…

Иван Евстафьевич обучает также и воспитанников театральной школы при известном «Вольном театре» К. Книппера. Но главным его поприщем являются, конечно же, публичные выступления. Они приносят ему те несравненные звания, которыми наделяет его восторженная публика: «сильный скрипач», «искуснейший музыкант», «первоклассный скрипач-виртуоз», «замечательный виртуоз на скрипке и плодовитый

композитор» и т. д. и т. п. Объявления в газетах регулярно оповещали о его сольных концертах.

Так, «Санкт-Петербургские ведомости» в 1780 году сообщали о предстоящем музыкальном вечере следующее: «г. Хандошкин играть будет соло на расстроенной скрипице». Опять упоминание о расстроенной скрипке! Да, да, о той самой хандошкинской скрипке «на разладе». Что сие значит? Неужели прославленному мастеру не везло так же, как в ближайшем будущем не будет везти Никколо Паганини — у того, как мы помним, бывало, на концертах рвались струны? Неужели ему приходилось исполнять сложнейшие пьесы на расстроенном инструменте? Вполне вероятно. Но почему же сам скрипач в объявлении сообщает о факте расстройства заранее? На это недавно обратили внимание исследователи творчества Хандошкина. Нам кажется, что на одном из важных и представительных концертов с Иваном Евстафьевичем мог произойти такой случай — спустились струны, может быть, не все, а одна-две. Искушенная публика, конечно же, могла заметить нарушение строя. Но мастерство виртуоза предотвратило срыв, что, естественно, многократно возвысило гений исполнителя в глазах его почитателей. В дальнейшем, наверное, Хандошкин уже специально настраивает скрипку по-своему, повторяет трудные пассажи, используя «разлад» для демонстрации своего мастерства. Обычный настрой четырех струн скрипки — квинтовый. Начиная с нижней струны настрой идет так: соль малой октавы, и вверх — ре, ля первой и ми второй октавы. Хандош-кин мог нарочно нарушить этот строй и перевести его, скажем, в квартовый или по терциям, наконец, перестроить одну-две струны, а остальные оставить по-прежнему. Что происходило в результате? Особенного ничего. Но чуть-чуть менялся тембр скрипки, появлялись новые аккордовые сочетания, созвучия, которые, воспроизведенные быстрыми пальцами мастера, рождали необыкновенные мелодии. Это то самое «чуть-чуть», которое отделяет просто одаренную вещь от гениальной. Настрой своей скрипки музыкант держал, по-видимому, в секрете. Как жаль, что мы никогда не сможем услышать «расстроенную скрипицу» Хандошкина…

Он исполнял на ней сложнейшие сочинения, и свои, и чужие. Особо известны были его вариации на тему знаменитой «Камаринской» (ведь предвосхитил же Хандошкин замысел Михаила Ивановича Глинки!), а также разнообразные вариации на русские народные темы, которые неоднократно издавались отдельными альбомами еще при его жизни.

Вот перед нами один из этих сборников. На пожелтевшей обложке, окруженная замысловатой гравированной рамкой, стоит

надпись: «Шесть старинных русских песен, с приложенными к оным вариациями, для одной скрипки алто-виолы, сочиненныя в пользу любящих играть сего вкуса музыку придворным камер-музыкантом Иваном Хандошкиным, изданные… в Санкт-Петербурге, 1786 года». Среди сонма разнообразных нотных изданий, которыми, как мы знаем, уже тогда в российской столице были заполонены все книжные лавки, этот сборник занимал особое место. И не только потому, что автор его по-настоящему виртуозно обработал известные мелодии, показал, как можно народные песни исполнить на скрипке с использованием на и труднейших технических приемов — сдвоенных нот, неожиданных звуковых скачков от громких аккордов до едва уловимых флажолетов, напоминающих балалайку колких «пиццикато», имитацией напева свирели, — а еще и потому, что благодаря ему русская инструментальная музыка наконец вырвалась из тесных объятий узких домашних концертов, из круга элитарного музицирования, стала достоянием широких масс исполнителей и слушателей.

«Первый сочинитель и игрок русских песен» — так он себя сам титуловал — Хандошкин был известен не только в возникающих тогда в Петербурге музыкальных клубах, явившихся новым ярким явлением в культурной жизни страны, но и среди простых людей, о чем свидетельствуют всяческие истории анекдотического характера, которые были в то время в широком обиходе. Например, одна из них повествовала о том, как Иван Евстафьевич отправился на базар покупать новую скрипку. Купец стал торговать ее за 70 рублей — сумму по тем временам немалую. Но, узнав, что перед ним сам Хандошкин, благосклонно заявил: «Поиграй мне немного, я тебе скрипку даром отдам…»

Устроители домашних концертов наперебой стремились заполучить к себе Ивана Хандошкина. Он стал предметом моды. Вечер с его участием считался изыском. Один из таких вечеров, судя по дошедшим до нас сведениям, состоялся почти двести лет назад в доме генеральши Н. А. Бороздиновой. Приглашены были две «звезды». Князь Иван Михайлович Долгорукий исполнял партию Альмавиво из «Севильского цирюльника». Тот самый Иван Михайлович, который так успешно пел в павловских операх Дмитрия Бортнянского, будущий известный писатель, автор знаменитых воспоминаний, рассказывающих о музыкальной жизни «малого» двора и многих крупных усадеб. В обязанности его тезки — Ивана Евстафьевича — входил, кроме собственных номеров, скрипичный аккомпанемент солисту…

Известно, что не менее виртуозно Хандошкин играл на балалайке (концерт, написанный им для этого инструмента, не

найден до сих пор), на виоле, на гитаре. Как композитор, он был не менее выдающимся человеком. Писал музыку не только для вышеупомянутых инструментов, но и для фортепиано, а кроме того — оркестровые произведения и, как упоминают современники, целые балеты. Какова судьба этих сочинений? Где находятся ноты? Этого мы не знаем. Как не знаем ни одного его достоверного портретного изображения…

Слава Хандошкина еще продолжала греметь, но карьера его закатилась неожиданно» как неожиданно обрывается талантливая пьеса, оставляя в памяти вспышки удивительных мелодий и счастливых мгновений. И он тоже, как когда-то Максим Березовский, поддался на уговоры Потемкина, отправившись в новую малороссийскую столицу — Екатеринослав — поднимать престиж проектируемой музыкальной академии. Когда прояснилась неудача этой затеи, скрипачу пришлось возвращаться в Петербург. Перерыв в несколько лет, разрыв контрактов пошатнули его дела, да и возраст уже давал о себе знать. Проживая некоторое время в Москве, напротив Страстного монастыря, то есть на месте современной площади Пушкина, где-то в районе знаменитого Сытинского дома, «почетный член» клубов был вынужден объявлять через газету: «У придворного камер-музыканта Ивана Евстафьевича Хандошкина продаются за сходную цену скрипки…»

Стареющий музыкант неоднократно обращался к императору с просьбой о выплате ему пенсии. Годы тянулись долго, выплата денег задерживалась. Наконец Иван Евстафьевич получил депешу о том, что 18 марта 1804 года он может явиться по инстанции за получением объявленного пенсиона. Не знал великий маэстро, что идет на встречу со своей смертью. Он скончался внезапно, в чиновничьем кабинете, куда был вызван, так и не успев получить свою заслуженную пенсию…

«Паралич сердца» случился с ним в возрасте по-тогдашнему очень и очень солидном — 57 лет. Ведь большинству выдающихся его соратников и собратьев по Музе срок был выделен почти в половину этого. А виртуоз он был действительно великолепный, этот основатель русской скрипичной школы. Сколько еще десятилетий в России не будет столь громкого имени и столь популярного мастера игры на сем инструменте. Недаром поэт Д. И. Хвостов со сюйственной ему неуклюжестью, но все же проникновенно и с любовью написал в своей эпитафии:

Прохожий! Здесь лежит Хандошкин — наш Орфей;
Дивиться нечему — у смерти нет ушей…

«ПРИРОДА НЕ ТЕРПИТ ПУСТОТЫ»

Природа не терпит пустоты, сея равно как и жизнь смерти. Но какое же искуснейшее средство к воозживлению и пополнению сей пустой праздности, кроме средства, которое имеет в себе музыка?

Из русского трактата XVIII в.

Отечество мое любезно,
себя согласьем утверди…

Г. Р. ДЕРЖАВИН

Повторим еще раз строки русского поэта Д. И. Хвостова, которого иногда иронично величают «графоманом». Те самые строки, посвященные им скрипачу Ивану Хандошкину:

Дивиться нечему — у смерти нет ушей…

В словах сих скрыто настоящее понимание бессмысленности и страшной безвозвратности смерти, в них чувствуется глубокое проникновение в сущность того, что в обиходе принято называть невосполнимой утратой. Действительно, пока мы помним о былом, пока мы способны восстановить связи, причины и следствия в отечественной истории, пока мы способны докопаться до истины в происшедшем — мы живы. Потеряв все это, человек оказывается в «невесомости», в некоем безвоздушном пространстве, влекомый неожиданными дуновениями самых легких и невинных исторических ветров и течений.

Русская музыка, как и всякое другое культурное явление, раскрывает нам облик минувшего. Если ее «не слышать», то прошлое уже не может предстать перед нами цельно, а значит, показать свое истинное лицо.

«Слышать» и даже «слушать» XVIII век нелегко, об этом мы уже говорили. И все-таки российская музыка той эпохи имеет свои преимущества перед западной современницей. Почему? Потому что в России национальные истоки, питавшие новую музыкальную систему, были сильнее в сравнении с любой другой

европейской державой. Народные, песенные струи решительно врывались в мелодику, раздвигая рамки неродственных традиций. Этот прорыв играл значительную роль в музыкальном взрыве России начала XIX столетия. Только благодаря этому явлению смог расцвести талант Глинки. Замечательная плеяда композиторов подготовила его приход.

Михаил Иванович Глинка не стал ревнивым продолжателем традиций своих предшественников. Он лишь взял у них все самое лучшее, самое выстраданное. Так музыкальная история распалась на «век нынешний и век минувший».

Оборачиваясь назад, мы с удивлением видим, что пресловутый «град Китеж» был особенным, можно даже сказать — уникальным периодом в русской культуре. Музыканты рождались, доходили до зенита славы, исчезали — и все это без маститых отечественных учителей и без учеников-последователей! Творцы, населявшие музыкальный XVIII век, «вымерли», словно доисторические мастодонты, будучи столь же величественными и могучими, но и столь же беспомощными и слабыми в жестоком временном соперничестве и противоборстве эпох.

Это уже потом были споры и разные мнения о русском XVIII столетии, они наполняли критические издания в XIX и XX веках. Споры эти прекратились лишь нынче, когда мы наконец замерли и прислушались повнимательнее — для того, чтобы понять, а что же, собственно, было на самом деле?

Русский дипломат А. М. Белосельский, выпустивший в 1779 году в Гааге свою нашумевшую тогда книгу о музыке, писал: «Надо иметь развитый вкус, чтобы разбираться в архитектуре; надо иметь счастливую организацию и воображение, чтобы оценить поэзию; надо быть приученным философски наблюдать природу, чтобы вынести здравое суждение о скульптуре и живописи; но что касается мелодии, то она должна интересовать всех людей, которые могут ее слышать, и можно сказать, что для того, чтобы ее вкушать, достаточно не быть мертвым». Не менее точно характеризует он современное музыкальное искусство, которое считает наиболее близким человеку потому, «что человек является первым его инструментом, и потому, что доказано, что слух имеет в десять тысяч раз больше способностей различать звуки, чем зрение распознавать предметы…». Не стоит ли всерьез воспользоваться этой его рекомендацией, чтобы воспринять XVIII век? Если трудно «увидеть» и понять его, то, может быть, легче «услышать»?!

Имеющий уши, да слышит!

А для этого необходимо единственное — слушать. Слушать

пластинки, появляющиеся ныне на прилавках магазинов. Слушать нерегулярные, но уже довольно часто встречаемые радиопередачи, отданные русскому музыкальному XVIII веку. Слушать те премьеры, которые в последнее время все чаще проходят на главнейших сценах нашей страны. И можно быть уверенным, что это занятие не будет пустым времяпрепровождением. Оно восполнит сторицей затраченные часы, дни, годы.

Что ж, как рекомендует русский рукописный трактат ХУШ столетия, «оставайся в здравии, любезнейший читатель, и имей музыкально устроенным прехождение соков, движение страстей, положение нравов, образование помышлений, употребление должностей, успех действий»…

INFO

Адрес редакции:
125015, Москва, А-15, Новодмитровская ул., д 5а.

Константин Петрович КОВАЛЕВ
ОРФЕИ РЕКИ НЕВЫ

Ответственный за выпуск Б. Рябухин
Редактор И. Митрофанов
Художественный редактор Г. Комаров
Технический редактор Н. Александрова
Корректоры Т. Пескова, Е. Дмитриева

Сдано в набор 16.04.86. Подписано в печать 05 09.86. А 08240. Формат 70x108 1/32 Бумага типографская № 1. Гарнитура «Школьная». Печать высокая. Условн. печ. л. 4,2. Усл. кр. отт. 4, 72. Учетно-изд. л. 4,8. Тираж 75 000 экз. Цена 20 коп. Издат. № 93. Заказ 6—136.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия». Адрес издательства: 103030, Москва. К-30, ГСП-4, Сущевская ул., 21.

Полиграфкомбинат ордена «Знак Почета» издательства ПК ЛКСМУ «Молодь». Адрес полиграфкомбината: 252119, Киев-119, Пархоменко, 38–42.

.....

FB2 — mefysto, 2022

20 коп.

Молодая гвардия

notes

Примечания

1

Opera-buffa — комическая опера на легкий сюжет, часто любовного содержания.

2

«Такого великолепного хора я никогда не слышал в Италии» *(итал.)*.

3

«Esemplare ossta sagio di contrappunto» *(итал.)*. В переводе принято называть книгу Мартини «Основы контрапункта».

4

«Dans le verger de Cythere» *(франц.)* — «В саду Цитеры».

5

Партесное пение — многоголосное пение по «партиям» (отсюда — «партесное»), получившее развитие в России с конца XVII столетня.

6

Г. Р. Державин, следуя законам языка XVIII века, называет здесь композиторов Д. Палестрину, Ф. Дуранте, а также современников Бортнянского Д. Перголези, по-видимому, Ф.-Э. Баха — сына И.-С. Баха, И. Гайдна, И. Плейеля, Д. Сарти и, конечно же, Максима Березовского.

Decrescendo *(итал)* — постепенное уменьшение силы звука.